لہروں کے درمیان
(تنقیدی مضامین)
نامی انصاری
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

PDF By :

Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell Number : +92 307 2128068

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/

لہروں کے درمیان

(تنقیدی مضامین)

لہروں کے درمیان

(تنقیدی مضامین)

نامی انصاری

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

LAHRON KE DARMIYAN

(Critical Essays)

by

Nami Ansari

Year of Ist Edition 2004
ISBN 81-8223-052-7

Price Rs. 150/-

نام کتاب	لہروں کے درمیان (تنقیدی مضامین)
مصنف	نامی انصاری
سنِ اشاعت اوّل	۲۰۰۴ء
قیمت	۱۵۰ روپے
مطبع	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 091-011-23211540
E-mail : ephdelhi@yahoo.com

انتساب

محبِّ مکرّم مشفق خواجہ کے نام

در ہیچ نسخہ معنیٔ لفظِ امید نیست
فرہنگِ نامہ ہائے تمنّا نوشتہ ایم
(غالبؔ)

فہرست

☆☆☆

پیش لفظ

گزشتہ بارہ پندرہ برسوں میں تحریر کردہ اپنے تنقیدی مضامین کا یہ مجموعہ میں نے دقتِ نظر سے انتخاب کے بعد تیار کیا ہے اور میری کوشش رہی ہے کہ عصرِ حاضر کے ادبی منظر نامے کے چند اہم نقوش اس مجموعۂ مضامین کے توسط سے اہلِ نظر کے سامنے پیش کرسکوں۔

خاطر نشین رہے کہ جب ہم عصرِ حاضر کی بات کرتے ہیں تو اس سے صرف موجودہ دس پانچ برس مراد نہیں ہوتے بلکہ کم از کم وہ ایک صدی ضرور پیش نظر ہوتی ہے جس میں ہم نے آنکھیں کھولیں اور ادب کے کارواں کو آگے بڑھتے اور پھلتے پھولتے دیکھا ہے۔ ادب کا یہ سفر خطِ مستقیم میں نہیں تھا بلکہ زِگ زاگ راستوں میں تھا اور کبھی کبھی یہ راستے ایک دوسرے کو قطع کرتے ہوئے بھی گزرتے تھے۔

اسی بیسویں صدی میں کیسی کیسی طاقتور ادبی تحریکوں نے جنم لیا۔ علی گڑھ تحریک کی عقلیت پسندی کے بعد سب سے بڑی اور توانا تحریک، ترقی پسند تحریک تھی جس نے ہمارے ادب کو نہ صرف متعدد زاویوں سے متاثر کیا بلکہ ادبی افکار کے نئے ابعاد بھی روشن کئے۔ بلاشبہ تحریک میں خامیاں بھی تھیں اور کسی حد تک ادعائیت بھی، جس کی وجہ سے اُردو ادب کو اس سے پورم پور فائدہ نہیں پہنچا۔ اس کے بعد جدیدیت کے رجحان نے جڑ پکڑنا شروع کیا جس نے ادب کو نئے تناظر میں دیکھنے کی داغ بیل ڈالی۔ اس میں فرد کی داخلیت کی عکاسی ایک بنیادی عنصر کے طور پر وقوع پذیر ہوئی۔ ۱۹۷۰ء کی دہائی ختم ہوتے ہوتے یہ تحریک یا رجحان بھی سرد پڑ گیا اور اُدبا اور شعرا اپنے انفرادی فکری دھاروں اور طرزِ اظہار پر اصرار

کرنے لگے۔ مابعد جدیدیت کے فلسفے نے ان رجحانات کی پذیرائی کی اور ایک کھلے ڈلے طریقِ فکر و اظہار کو، اور اس سے بھی آگے بڑھ کر معنی کی تکثیریت کو اپنی ترجیحات میں شامل کیا۔

میں نے ہم عصر ادب کا مطالعہ کسی نظریے کی عینک لگا کر نہیں کیا ہے بلکہ اپنے طور پر آزادانہ فکر کے توسط سے کیا ہے، حالانکہ مجھے اعتراف ہے کہ ترقی پسند تنقیدی نظریات نے میری رہنمائی کی ہے اور ادب کو برتنے اور سمجھنے کا سلیقہ سکھایا ہے۔

جہاں تک ان مضامین کا تعلق ہے تو اس میں آپ کو فلسفیانہ مباحث کم ملیں گے مگر ایک ذہین قاری اور ادب کے ایک سنجیدہ طالب علم کے نقطۂ نظر سے ادب کے افہام و تفہیم کے واضح اشاریے ضرور ملیں گے۔ میری تنقید کی زبان واضح، صاف اور دو ٹوک ہے۔ میں تنقید میں استعاراتی/زیوراتی زبان کا قائل نہیں لیکن اسلوب میں دلکشی اور طرحداری ہو تو تنقیدی مواد کی قدر و قیمت دوچند ہو جاتی ہے اور اس کی مطالعاتی اپیل بڑھ جاتی ہے۔ دوسری طرف، ژولیدہ بیانی، الجھاؤ، سپاٹ، بے رس زبان اور غیر ضروری فلسفیانہ موشگافی، تنقید کے دائرۂ اثر کو محدود کر دیتی ہے اور پڑھنے والوں میں ایک قسم کی لاتعلقی کو جنم دینے کی ذمے دار بن جاتی ہے۔ بہترین اور دلکش ترین تنقیدی نثر کے نمونے دیکھنے ہوں تو زندہ ادیبوں میں گوپی چند نارنگ، شار احمد فاروقی، گیان چند جین اور رشید حسن خاں کی تحریریں دیکھیے اور بور کرنے والی تنقیدی تحریریں تو خود ہی آپ کو Haunt کر رہی ہوں گی، میں کیا عرض کروں۔ تنقید میں پھبتی، استہزا، تلخ گوئی اور طنز نگاری کی بالکل گنجائش نہیں ہوتی مگر کیا کہا جائے کہ بعض عزیزانِ گرامی انھی عناصر پر تکیہ کرتے ہیں اور خود اپنے ساتھ تنقید کو بھی رسوا کرتے ہیں۔

تنقید کا کام فن پارے کے پوشیدہ معانی و مفاہیم کو روشن کرنا، ادب کی تہذیبی قدروں کی بازیافت، اور ادب کی پہچان اور پرکھ میں طالبانِ علم و ادب کی مدد کرنا بھی ہے۔ اس لحاظ سے میں سمجھتا ہوں کہ میرے یہ مضامین خواہ کتنے ہی کم عیار کیوں نہ ہوں، کم از کم سعیِ رائگاں میں نہیں شمار کیے جائیں گے۔

آخری بات یہ کہ یہ سب مضامین ملک اور بیرونِ ملک کے مقتدر ادبی رسائل

(اُردو) میں وقتاً فوقتاً شائع ہو چکے ہیں، اس لئے مناسب معلوم ہوا کہ ان کی شیرازہ بندی کردی جائے تا کہ شائقینِ علم و ادب بہ یک نظر ان سے لطف اندوز ہو سکیں یا پھر ان پر اپنے ردِّ عمل کا اظہار کر سکیں کہ یہ دونوں صورتیں میرے لئے طمانیت کا باعث ہوں گی۔

۱۰ر مارچ ۲۰۰۴ء

نامی انصاری
99/295 نالہ روڈ، چمن گنج، کانپور

☆☆☆

غالبؔ بہ فنِّ گفتگو

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، غالب کے مُربّی ومحسن بھی تھے اور فارسی واُردو کے خوش فکر شاعر بھی۔ شیفتہ کی سخن شناسی بھی مشہورِ خاص وعام تھی۔ غالباً انھی دونوں حوالوں سے غالب نے اپنی ایک فارسی غزل میں ان کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے یہ شعر لکھا تھا۔

غالبؔ بہ فنِ گفتگو، نازد بہ ایں ارزِش کی او
ننوشت در دیواں غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

یعنی غالب فنِ گفتگو میں اپنے اس مول پر نازاں ہے کہ وہ اپنی کوئی غزل، دیوان میں اس وقت تک درج نہیں کرتا جب تک مصطفیٰ خاں اس کی تحسین نہ کردیں اور خوش نہ ہوجائیں۔

یہاں فنِ گفتگو سے غالب کا مطلب ان کی اپنی شاعرانہ طرزِ ادا سے ہے لیکن گفتگو کا یہ فن، شعر کی طرح ان کے خطوط میں بھی نہ صرف جلوہ گر ہے بلکہ ان خطوط کی سدا بہار دلکشی کا راز بھی ان کے اختصاصی فنِ گفتگو ہی میں مضمر ہے۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ غالب نے لگ بھگ پچاس سال کی عمر تک احباب و اعیان سے صرف فارسی زبان ہی میں خط وکتابت کی (اردو میں ضرورتاً ایک آدھ خط لکھے ہوں تو وہ الگ بات ہے) لیکن ان کے فارسی خطوط مشمولہ پنج آہنگ میں مضمون آفرینی تو بہت ہے لیکن لطفِ بیان اور شوخی وطرّ اری سے یہ خطوط تقریباً خالی ہیں۔ بس ایک آدھ جگہ کہیں کہیں جگنو سے چمک جاتے ہیں۔ مثلاً اپنے کلکتے کے دوست نواب علی اکبر خاں، متولّی امام باڑہ ہگلی کو، نواب امین الدین خاں کے ورودِ کلکتہ کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

''میرا شوق، اس نوازش کا جگر تشنہ ہے کہ جب

برادرِ والاقدر (نواب امین الدین خاں) قربت میں جگہ
پائیں تو ان پر اس قدر نوازشیں ہوں کہ میرے لئے کچھ بھی
نہ بچے۔''

(اوراقِ معانی صفحہ ۸۶)

کلکتہ ہی کے مولوی سراج الدین احمد کے نام ایک خط میں رقم طراز ہیں:-

''اتنی بات تو میں خود بھی جانتا ہوں کہ آپ کی رائے اس
معاملے میں میرے ساتھ ہے اور یہ میری تنگ ظرفی کے ماسوا اور
کیا ہے کہ میں آپ کے سامنے اپنی سفارش کر رہا ہوں۔''

(اوراقِ معانی صفحہ ۱۰۴)

لیکن لطفِ بیان کی ایسی مثالیں بہت خال خال ہیں، البتہ مضمون طرازی اور معنی آفرینی، ان کے فارسی خطوط میں درجۂ کمال تک پہنچی ہوئی ہے۔ جس کا ایک نمونہ یوں ہے۔

بہ نام مولوی انوار الحسن کلکتہ:-

''میں نہیں جانتا کہ عید کس آرزو کا نام ہے اور نوروز کس
عالم رنگ و بو کو کہتے ہیں۔ میکدۂ سخن کی کلید از سرِ نو جنبش میں ہے۔ جس
سے شیرہ خانۂ روحانی کو کشائشِ تازہ میسّر آ گئی ہے۔ شوقِ تماشا کی
سرگرمیوں نے کچھ اس طرح دل کو آمادۂ نشاط کر دیا کہ جذبۂ مسرّت
کے باعث، سر اور زانو کی ہم آہنگی کا رشتہ ٹوٹ گیا۔ آنکھیں سوادِ نامۂ
گرامی کو دیکھ رہی ہیں، کہ جو خِط سرمہ کی طرح اہتزاز آمیز ہے۔
ادائے نگارش کی شرح کیسے کی جائے کہ لب، شیرینیِ سخن کے باعث
ایک دوسرے سے پیوست ہو گئے ہیں۔''

(اوراقِ معانی۔ صفحہ ۹۲)

غالب کے اُردو خطوط میں اس قسم کی مضمون آفرینیاں بہت کم ہیں۔ اس کی جگہ ادائے مطلب کے لئے انھوں نے شوخ، ظریفانہ اور لطف آمیز اسلوب اختیار کیا ہے۔ یہاں تک کہ رنج و غم کے اظہار کے مواقع پر بھی انھوں نے شوخیٔ طبع سے کام لیا ہے اور رنج

واندوہ کے بار کو کم کرنے کی کوشش کی ہے۔

فارسی خطوط میں غالب کے مکتوب الیہم زیادہ تر اُس دَور کے سر برآوردہ اصحاب ہیں۔ان میں بھی بطورِ خاص وہ لوگ ہیں جو سرکارِ انگلشیہ کے محکموں میں کار پرداز تھے اور غالب کی پنشن کی بحالی میں کسی نہ کسی طرح مددگار ثابت ہو سکتے تھے۔ایسے اخص الخواص سے مراسلت کرنے میں غالب ان کی تعریف و تحسین اور اپنی فروتنی اور عاجزی کے ایسے مظاہرے کرتے ہیں، جن سے ان خطوط پر ''خوشامد نامے'' کا گمان ہونے لگتا ہے۔غالب کی یہ حد درجے کی خوشامدانہ روش،ان کے سلجوقی وافراسیابی ہونے کے دعووں سے میل نہیں کھاتی مگر یہ بھی ہے کہ غالب جن حالات میں زندگی گزار رہے تھے،ان میں اگر یہ نہ کرتے تو اپنی حیثیت اور سماجی رتبے کو کس طرح برقرار رکھتے۔ان کا ذریعۂ معاش مسدود تھا،کوئی زمین جائداد بھی نہیں تھی۔عمر بھر کرایے کے مکان میں رہے۔کوئی خاندانی دولت بھی نہیں تھی جس پر ان کے رزق کا انحصار ہوتا۔لے دے کے خاندانی پنشن کا ہی ایک سہارا تھا جو سرکارِ انگلشیہ کے دفتروں میں گوناگوں جھمیلوں میں پھنسی ہوئی تھی۔اسی خاندانی پنشن کی بازیافت کے لئے انھوں نے کلکتے کا طویل اور دشوار گزار سفر اختیار کیا،وہاں نئے نئے شناسا پیدا کئے،انگریزی حکومت کی جلوہ سامانیاں دیکھیں اور پھر تین سال بعد دلّی واپسی پر انھی دوستوں اور شناساؤں سے مراسلت کر کے،کاربراری کے ذرائع پیدا کئے۔اس مراسلت میں انھوں نے اپنی فارسی دانی اور ایجاد پسند طبیعت کے جو اسلوبی کرشمے دکھائے ہیں،ان کا اصل مقصد تو مکتوب الیہ کو اس طرح متاثر کرنا تھا کہ وہ ان کے کاموں سے دریغ نہ کرے، لیکن اس وسیلے سے غالب کی انشا پردازی کے بہترین جوہر بھی سامنے آ گئے ہیں۔بقول ڈاکٹر تنویر احمد علوی:-

> ''کلاسیکی نثر اور پرُتکلّف اسلوبِ ادا کے سلیقے طریقے اور درباری گفتگو کے عوائدِ رسمیہ انھوں نے ابوالفضل اور ظہوری جیسے نثر نگاروں اور فارسی ادبِ عالیہ کے اساتین کے یہاں دیکھے تھے۔ وہ خود بھی اس کے قدر آشنا اور نکتہ شناس تھے۔علاوہ بریں یہ وہ دَور بھی تھا جب اختراع پسند طبیعتیں نئی نئی شگفتہ کاریوں اور حسن آفرینیوں

کی طرف مائل تھیں۔" (اوراقِ معانی صفحہ ۳۶)

غالب کے اُردو خطوط کا معاملہ اس سے مختلف ہے اور ان دونوں کی ساخت و پرداخت میں مشکل ہی سے کوئی اندرونی یا بیرونی ربط ڈھونڈ ھا جا سکتا ہے۔ فارسی کے خطوط اگر درباری عوائدِ رسمیہ کے مظہر ہیں تو اُردو خطوط عوامی مجلسی زندگی کے طور وطریق کی عکاسی کرتے ہیں۔ غالب نے اُردو میں خطوط نویسی کا سلسلہ ۱۸۴۷ء سے شروع کیا۔ اس تبدیلی سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اگر چہ نام نہاد مغل سلطنت کے ختم ہونے میں ابھی دس سال باقی تھے لیکن غالب اور سرسیّد جیسے بیدار مغز اور دور اندیش عمائدین نے درباری تہذیب کو تقریباً ترک کر کے نئی سوسائٹی کے اینٹ گارے رکھنے شروع کر دیئے تھے۔ غالب کے اُردو خطوط کے مکتوب الیہم نوابین اور رؤسا کے ساتھ ساتھ منشی ہر گوپال تفتہ اور میر مہدی مجروح جیسے متوسط حیثیت کے تعلیم یافتہ شاگرد، میر سرفراز حسین، یوسف مرزا اور میرن صاحب جیسے مجلسی احباب، منشی شیونراین اور منشی بہاری لال مشتاق جیسے کاروباری افراد اور ماسٹر پیارے لال، منشی جواہر سنگھ اور منشی ہیرا سنگھ جیسے انگریزی سررشتے کے ملازمت پیشہ افراد بھی شامل تھے۔ ظاہر ہے کہ متوسط حیثیت کے افراد سے مراسلت میں غالب وہ مضمون آفرینی نہیں کر سکتے تھے جو وہ عمائدین اور رؤسا کے نام تحریر کردہ فارسی خطوط میں کرتے تھے۔ اُردو میں مراسلت اور مراسلت میں ایک نئے اسلوب کی طرح اندازی کا ایک خاص سبب یہ بھی تھا کہ وقت اور زمانہ اس کا متقاضی تھا۔

اُردو مکتوب نگاری میں غالب کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے مراسلت کو گفتگو اور گفتگو کو فن بنا دیا۔ ان کی جدت پسند طبیعت اس پر قانع نہیں ہو سکتی تھی کہ عام آدمیوں کی طرح وہ بھی ادائے مطلب کا سیدھا اور صاف طریقہ استعمال کریں۔ مراسلت ہی میں کیوں، وہ تو لباس اور جسمانی ظواہر میں بھی عوام الناس کی پیروی سے گریز کرتے تھے۔ ان کی کلاہِ پاپاخ، سب سے الگ، ان کی وضع قطع سب سے جدا۔ داڑھی بڑھائی تو سر کے بال منڈوا دیئے۔ شراب و کباب سے شغف پیدا ہوا تو اس کا اظہار بھی برملا کیا۔ کھلے عام، اور دوستوں و شاگردوں کے بیچ میں بیٹھ کر شغل کیا۔ ذرا تصور کیجئے کہ وہ زمانہ انیسویں صدی کا زمانہ تھا جب شرفاء کی مجالس میں اُمّ الخبائث کا نام لینا بھی روا نہیں سمجھا جاتا تھا چہ جائے کہ

اس کا استعمال اور برملا اظہار اور وہ بھی اس سوسائٹی میں جس میں مفتی صدر الدین آزردہ، مولانا فضلِ حق خیر آبادی، مولوی امام بخش صہبائی، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، جیسے برگزیدہ اصحاب موجود ہوں۔ میرا مطلب صرف غالب کی اس افتادِ طبع کی نشاندہی کرنا ہے جو بائے عام میں مرنا بھی کسرِ شان سمجھتی تھی۔

اُردو مکتوب نگاری میں غالب کے فنِ گفتگو کے اجزائے ترکیبی پر غور کریں تو چند نکات بہت واضح معلوم ہوتے ہیں، یعنی خیال اور طرزِ ادا کی ندرت، اظہارِ دلداری و دلنوازی، نفسیاتی دروں بینی، شوخی وظرافت، احساسِ یگانگت اور شعورِ مراتب، لفظوں کا سیّال بہاؤ، عبارت کی چستی و برجستگی اور دل سے دل کو ملانے والے نادیدہ تاروں کا مستحکم دروبست ۔میرے خیال میں یہی وہ تابندہ عناصر ہیں جنھوں نے غالب کے اُردو خطوط کو گردِ ایاّم سے محفوظ رکھا اور ایک جیتے جاگتے شور انگیز غالب کو لوحِ جہاں پر حرفِ غلط نہیں بننے دیا۔

غالب اپنی مجلسوں میں کس طرح گل افشانی گفتار کرتے تھے، یہ تو نہیں معلوم، لیکن ان کے خطوط میں ہر بات کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور برتنے کا جو انداز ملتا ہے، اس سے کچھ نہ کچھ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ ان کی فطری اُپج کس پائے کی تھی۔ منشی میاں داد خاں سیاّح کو اپنی کم خوراکی کی اطلاع دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''مشہور ہے یہ بات کہ جو کوئی اپنے کسی عزیز کی فاتحہ دلاتا ہے، موتے کی روح کو اس کی بو پہنچتی ہے، ایسے ہی میں سونگھ لیتا ہوں غذا کو۔ پہلے مقدار غذا کی تولوں پر منحصر تھی اب ماشوں پر ہے۔ زندگی کی توقع آگے مہینوں پر تھی اب دنوں پر ہے۔''
>
> (اُردوئے معلّٰی صفحہ ۳۴)

رامپور میں دریائے کوسی کے پانی کی تعریف کرتے ہیں تو اس میں قصیدے کا لطف پیدا کر دیتے ہیں۔

> ''کھانا دونوں وقت سرکار سے آتا ہے اور وہ سب کو کافی ہوتا ہے۔ پانی کا شکر کس منہ سے ادا کروں۔ ایک دریا ہے کوسی، سبحان اللہ! اتنا میٹھا پانی کہ پینے والا گمان کرے کہ یہ پھیکا شربت

ہے۔صاف، سُبک، گوارا، ہاضم، سریع النفوذ۔اس آٹھ دن میں قبض وانقباض کے صدموں سے محفوظ ہوں۔صبح کو بھوک خوب لگتی ہے۔ لڑکے بھی تندرست، آدمی بھی توانا۔"

(اُردوئے معلّٰی۔صفحہ ۲۲۳)

منشی شیونراین کو اطلاع دیتے ہیں:۔

"یہاں آدمی کہاں کہ اخبار کا خریدار ہو۔مہاجن لوگ جو یہاں بستے ہیں وہ یہ ڈھونڈھتے ہیں کہ گیہوں کہاں سستے ہیں۔بہت سخی ہوں گے تو جنس پوری تول دیں گے، کاغذ روپیہ کا کیوں مول لیں گے۔" (اُردوئے معلّٰی۔صفحہ ۳۴۰)

کیا اس سے غالب کے سماجی شعور اور دنیاوی تجربات کا اندازہ نہیں ہوتا؟۔

یگانگت اور اپنائیت کا اظہار، منشی ہر گوپال تفتہ سے اپنے طرزِ خاص میں یوں کرتے ہیں:۔

"خدا گواہ ہے کہ میں تم کو اپنے فرزند کی جگہ سمجھتا ہوں، پس تمہارے نتائجِ طبع میرے معنوی پوتے ہوئے۔جب ان عالم کے پوتوں سے کہ مجھے کھانا نہیں کھانے دیتے، دوپہر کو سونے نہیں دیتے، ننگے ننگے پاؤں پلنگ پر رکھتے ہیں، کہیں پانی لڑھاتے ہیں کہیں خاک اُڑاتے ہیں، میں نہیں تنگ آتا تو ان معنوی پوتوں سے کہ ان میں یہ باتیں نہیں، کیوں گھبراؤں گا۔" (اُردوئے معلّٰی۔صفحہ ۶۹)

مارہرہ کے صاحبِ عالم کو ان کی بدخطی کی اطلاع اس طرح دیتے ہیں کہ شکایت بھی ہو جائے اور حفظِ مراتب بھی برقرار رہے:۔

"حضرت کے دستخطِ خاص کی لکھی ہوئی عبارت سے جو سمجھتا ہوں، اس کا جواب لکھتا ہوں اور جو کچھ مجھ سے نہیں پڑھا گیا وہ تعویذ بازو کر رکھتا ہوں۔اگر بہ فرضِ محال کبھی ملاقات ہوگی تو آپ سے دریافت کر کے پاسخ گزار ہوں گا۔" (عودِ ہندی۔صفحہ ۸)

اس عبارت میں خاص نکتہ یہ ہے کہ صاحبِ عالم کی تحریر نا قابلِ فہم ہے اور تعویذ کے حروف بھی عموماً نا قابلِ فہم ہوتے ہیں۔ دونوں میں مشابہت تلاش کرنا غالب کی دراکی کا ایک ادنا کرشمہ ہے۔ میر مہدی مجروح کے نام ایک مکتوب کی یہ شوخیٔ تحریر بھی غالب کی فطری ظرافت کا ایک عمدہ نمونہ ہے:۔

> ''میر مہدی! تم میری عادت کو بھلا بیٹھے۔ ماہِ مبارک رمضان میں کبھی مسجدِ جامع کی تراویح ناغہ ہوئی ہے! میں اس مہینے میں رامپور میں کیوں رہتا! نواب صاحب مانع رہے اور بہت منع کرتے رہے، برسات کے آموں کا لالچ دیتے رہے مگر بھائی میں ایسے انداز سے چلا کہ چاندرات کے دن یہاں آ پہنچا۔ یکشنبہ کو غرۂ ماہِ مقدس ہوا۔ اس دن سے ہر صبح کو حامد علی خاں کی مسجد میں جا کر جناب مولوی جعفر علی صاحب سے قرآن سنتا ہوں۔ شب کو مسجدِ جامع جا کر نمازِ تراویح پڑھتا ہوں۔ کبھی جو جی میں آتا ہے تو وقتِ افطار مہتاب باغ میں جا کر روزہ کھولتا ہوں اور سرد پانی پیتا ہوں۔ واہ واہ! کیا اچھی طرح عمر بسر ہوتی ہے۔'' (اُردوئے معلّٰی۔ صفحہ ۱۵۳)

غالب کی افتادِ طبع سے ناواقف شخص یہی سمجھے گا کہ غالب بڑے پرہیز گار، روزے نماز کے پابند اور دیندار تھے مگر یہ سب محض ٹھٹھول ہے اور غالب کے فنِ گفتگو کا ایک دلکش عنصر۔ ایک اور خط میں انھی میر مہدی مجروح کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں:۔

> ''میاں لڑکے! کہاں پھر رہے ہو۔ آؤ خبریں سنو۔ دربار لارڈ صاحب کا میرٹھ میں ہوا۔ دلّی کے علاقے کے جاگیردار بموجب حکمِ کمشنر، میرٹھ گئے۔ موافق دستورِ قدیم مل آئے۔''
>
> (اُردوئے معلّٰی۔ صفحہ ۱۵۸)

میاں لڑکے! آؤ خبریں سنو!......ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ''یہ آل انڈیا ریڈیو ہے۔ اب آپ ونود کیشب سے خبریں سنئے۔''

> ''میر مہدی! صبح کا وقت ہے۔ جاڑا خوب پڑ رہا ہے۔

انگیٹھی سامنے رکھی ہوئی ہے۔ دو حرف لکھتا ہوں اور ہاتھ تاپتا جاتا ہوں۔ آگ میں گرمی سہی مگر ہائے وہ آتشِ سیال کہاں کہ جب دو جُرعے پی لئے، فوراً رگ وپے میں دوڑ گئی۔ دل توانا ہوگیا، دماغ روشن ہوگیا، نفسِ ناطقہ کو تواجد بہم پہنچا۔ ساقیٔ کوثر کا بندہ اور تشنہ لب، ہائے غضب ہائے غضب۔" (اُردوئے معلّٰی۔ صفحہ ۱۷۰)

غالب کے فنِ گفتگو کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ قلم سے موقلم کا کام لیتے ہیں اور لفظوں سے ایسی مصوری کرتے ہیں کہ آنکھیں روشن اور دلِ کشادہ ہوجاتا ہے۔ خطوطِ غالب میں درجنوں ایسی مثالیں موجود ہیں جہاں غالب نے لفظی مصوّری کی ہے اور اپنے کمالِ فن کو ظاہر کیا ہے۔

غالب کے اُردو خطوط میں مضمون آفرینی بہت کم ہے مگر جب موقع آجاتا ہے تو ان کا قلم اپنے جوہر ظاہر کرنے سے باز نہیں رہ سکتا۔ اور باغِ معنی کی ایسی ایسی بہاریں دکھاتا ہے کہ کوئی پری پیکر کھلے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ایسا ہی ایک موقع وہ ہے جب ان کے یارِ خوش آثار، مرزا حاتم علی مہؔر کی محبوبہ کا انتقال ہوگیا ہے۔ وہ رنج وغم سے چور ہیں اور غالب کو اس کی اطلاع دیتے ہیں۔ غالب اس کے جواب میں نامۂ تعزیت تحریر کرتے ہیں مگر اس میں رسمی اظہارِ ہمدردی کے بجائے ایک نئے مضمون کی طرح ڈالتے ہیں۔

"جناب مرزا صاحب! آپ کا غم فزا نامہ پہنچا۔ یوسف علی خاں نے جو میرے سامنے اس مرحومہ کا اور آپ کا معاملہ بیان کیا، یعنی اس کی اطاعت اور تمہاری اس سے محبت، سخت ملال ہوا اور رنجِ کمال ہوا۔ سنو صاحب! شعراء میں فردوسی اور فقراء میں حسن بصری اور عشاق میں مجنوں، یہ تین آدمی تین فن میں سرِ دفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی ہوجائے، فقر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے، عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو۔ لیلٰی اپنے گھر میں اور تمہاری معشوقہ تمہارے گھر میں مری۔ بھئی مغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں

اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم تم دونوں کی بھی کہ زخمِ مرگِ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔''

(اُردوئے معلٰی۔ صفحہ ۲۴۷)

غالب کا فنِ گفتگو، ان کی بے مثل فطانت کا جوہر بھی ہے اور ان کے علم و اکتساب کا مظہر بھی۔ امرِ واقعہ یہ ہے کہ غالب کے بیشتر اُردو خطوط میں حصولِ مطلب کی کارفرمائی زیادہ ہے اور نفسِ مطمئنہ کا اظہار بہت کم بلکہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ وہ خود بھی اس بات کے معترف تھے کہ احتیاج میں ان کا پایہ بہت بلند ہے۔ ان کے خطوط سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی فکر و خیال کے صرف دو ہی مرکز تھے۔ سرکارِ انگلشیہ سے حصولِ خطاب و خلعت و پنشن اور انگریز حکام سے خواہشِ دادرسی۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے بھی اور بعد میں بھی وہ انھی دو معاملات سے جوجھتے رہے۔ وہ اپنے مکتوب الیہم کو زیادہ تر پنشن و خلعت کی کہانی سناتے ہی نظر آتے ہیں یا پھر انگریز حکام کی مکمل نقل و حرکت کی خبر رکھنے کے لئے کوشاں دکھائی دیتے ہیں۔ کون حاکم کہاں گیا، اس کی جگہ پر کون آیا، کس کا تبادلہ ہوا، کس کی ترقی ہوئی، کون راہیِ ملکِ عدم ہوا، کون ولایت سے آیا، کون واپس گیا، ان سب باتوں کی گہری جستجو ان کو رہتی تھی۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے خطوط میں ان کے فنِ گفتگو کے تخلیقی عناصر بہت کم ہیں، البتہ ان کی معاملہ فہمی، مصلحت پسندی اور زمانہ شناسی پر خوب روشنی پڑتی ہے۔ اسی طرح ایامِ غدر کے جو کوائف انھوں نے دوستوں کو لکھے ہیں ان میں تاریخ فہمی سے زیادہ ان کی مصلحت پسندی کا دخل ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ غالب اپنے زمانے کے ایک بے مثل جینیس تھے۔ ان کی نگاہ ہمیشہ وقت کی رفتار پر مرکوز رہتی تھی اور وہ خوب جانتے تھے کہ کس شخص سے کیا کام لیا جاسکتا ہے اور کس طرح لیا جاسکتا ہے۔ ان کے زمانے میں تیز رفتار آمد و رفت کی سہولتیں نہ ہونے کے برابر تھیں، اس لئے عمائدین و حکام اور دوستوں سے ملاقاتوں کے مواقع بہت کم میسر آتے تھے۔ اس کمی کو وہ مراسلت سے پوری کرتے تھے اور اس فن میں ان کو ایسی دستگاہ حاصل ہوگئی تھی کہ وہ خطوط کے ذریعے بڑے بڑے کام نکال لیتے تھے۔ اس ضمن میں وہ

مکتوب الیہم کی نہ صرف حیثیت اور مرتبے کوملحوظ رکھتے تھے بلکہ ان کے مزاج اور افتادِ طبع کو بھی پہچانتے تھے۔ ان کی نفسیاتی دروں بینی بھی درجۂ کمال کو پہنچی ہوئی تھی۔ غالب نے مراسلے کوصرف مکالمہ ہی نہیں بنادیا بلکہ فنِ گفتگومیں معتد بہ اضافے بھی کئے جن کی دھمک بیسویں صدی کے مکتوب نگاروں تک بھی پہنچی۔ رشید احمد صدیقی (۱۸۹۲ تا ۱۹۷۷ء) کے جوخطوط منظرِ عام پر آئے ہیں، ان میں غالب کے فنِ گفتگو کی جگمگاہٹ نمایاں طور سے دیکھی جاسکتی ہے۔

نشاطِ معنویاں از شراب خانۂ تُست
فسونِ بابلیاں فصلے از فسانۂ تُست
(غالبؔ)

حوالہ جاتِ کتب:-

(۱) اوراقِ معانی۔ پنج آہنگ میں شامل غالب کے فارسی خطوط کا اُردو ترجمہ۔ مترجم ڈاکٹر تنویر احمد علوی۔ مطبوعہ ۱۹۹۲ء

(۲) عودِ ہندی۔ مطبوعہ تیج کمار لکھنؤ۔ ۱۹۶۸ء

(۳) اُردوئے معلٰی۔ مطبوعہ رام نراین لال اُرن کمار۔ الٰہ آباد ۱۹۸۵ء

☆☆☆

کلامِ داؔغ کے چند روشن پہلو

نواب مرزا خاں داؔغ (پ۔ ۲۵رمئی ۱۸۳۱ء، م۔ ۱۶رفروری ۱۹۰۵ء) کی شاعری کو اُردو تنقید نے زبان اور محاورات کی شاعری مانا ہے، جس میں ان کی بذلہ سنجی، شوخ نگاری، طرحداری، چٹیلاپن، طبآئی اور شاعرانہ سحر آفرینی بھی شامل ہے۔ وہ ذوؔق کے شاگرد تھے اور ڈھائی تین سال تک غالب کی صحبت سے بھی مستفید ہوئے تھے لیکن ان کے سرمایۂ کلام پر ان دونوں کے راست اثرات کا سراغ لگانا آسان نہیں، حالانکہ اس کی کوشش کی گئی ہے۔ غالبؔ کی فکری دبازت تو ایک طرف، داؔغ کے کلام پر ذوق کی زبان اور محاورہ بندی کی سیدھی تقلید بھی نہیں ملتی۔ کہنے کو تو ذوؔق، زبان کی صفائی اور محاورہ بندی کے بادشاہ تھے اور داؔغ کا کلام بھی انھی دونوں صفات سے آراستہ ہے لیکن دونوں کا رنگِ سخن بالکل الگ الگ ہے جس کی خاص وجہ ان دونوں شاعروں کی طبیعتوں کا فرق ہے۔

ذوؔق فطرتاً سادہ مزاج انسان تھے۔ نماز، وظیفہ اور شرعی احکامات کے پابند تھے۔ ان کی زندگی میں نہ تو کوئی ڈومنی تھی اور نہ کوئی منّی بائی حجاؔب۔ رندی و سرمستی سے ان کو کوئی علاقہ نہ تھا۔ جسمانی ہی نہیں ذہنی سرمستی اور سرشاری سے بھی وہ کوسوں دُور تھے، اس لئے ان کا کلام بھی، باوجود زبان کی صفائی اور محاورات و امثال کی کثرت کے، روکھا پھیکا اور بے کیف ہے۔ ان کی اُڑان کی آخری منزل زیادہ سے زیادہ اس قسم کے اشعار تک تھی ؎

گیا شیطان مارا ایک سجدہ کے نہ کرنے سے
ہزاروں سال گر سجدے میں سر مارا تو کیا مارا

یا پھر ؎

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

یہی وجہ ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد کی ہزار کوششوں کے باوجود، استاد ذوق ہمارے شعری مزاج کا ایک حصّہ نہ بن سکے۔ اپنے علم، قدرتِ کلام اور زورآور تخیل کی بدولت وہ قصیدہ گوئی میں تو کمال حاصل کر سکتے تھے لیکن جذبے کی گرمی اور وارداتِ قلبی سے ان کا سینہ خالی تھا، اس لئے وہ مومن اور ظفر کے برابر کے غزل گو بھی نہ بن سکے۔ داغ نے اس نکتے کو پالیا تھا۔ ان کی شاعری اتنی چٹیلی، اتنی حیات افروز نہ ہوتی اگر وہ ذہنی اور جسمانی طور سے ایک قسم کی سرمستی اور سرشاری میں ڈوبے رہنے کا حوصلہ نہ فراہم کر پاتے۔ اس میں شک نہیں کہ داغ کی شاعری جنسی تفاعل اور اس کے خیالی سروکار کی شاعری ہے مگر یہ عیاشانہ شاعری ہرگز نہیں ہے بلکہ فطری جذبات اور معاملاتِ حسن وعشق کے سچّے اور کھرے جذبات کی شاعری ہے جس میں وہ یکتا نظر آتے ہیں۔ ان کو جرأت اور مومن کے قبیلے کا شاعر تو کہا جا سکتا ہے مگر وہ اپنے مخصوص اندازِ فکر کی وجہ سے ان دونوں سے بھی کچھ الگ نظر آتے ہیں۔ بقول کالی داس گپتا رضا:-

''جرأت کے یہاں ذہنی عیاشی ہے مگر داغ صرف ذہنی آسودگی حاصل کرتے ہیں''۔ تاہم یہ ذہنی آسودگی بھی صرف تخیل کی سطح کی ذہنی آسودگی نہیں ہے بلکہ یہ ان کی پوری شخصیت کا اظہار ہے اور وہ بھرپور جمالیاتی احساس ہے جو ان کے رگ وپے میں سرایت کئے ہوئے تھا۔ کامیاب شاعری کے لئے یہ جمالیاتی حِس ناگزیر ہے اور اس کے ساتھ یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہنا چاہئے کہ سادہ، یک رخی اور نظم وضبط کی پابند شرعی زندگی گزارنے والا انسان شاید ہی کبھی کامیاب شاعر بن سکتا ہو۔ شاعری کی دیوی کو رام کرنے کے لئے کچھ بگڑنے، کچھ خراب ہونے کا تماشہ ضروری ہے خواہ یہ جسمانی اور صنفی سطح پر ہو یا صرف ذہنی سطح پر۔ آخر کیا وجہ ہے کہ یکساں شاعرانہ قدرت رکھنے کے باوجود امیر مینائی، داغ کے مقابلے پر نہ ٹھہر سکے اگر چہ انھوں نے داغ کے خاص رنگ کو اپنانے کی شعوری کوشش کی۔ میر، سودا، اور درد کو آپ سادہ دلوں میں نہیں شمار کر سکتے، لیکن مرزا مظہر جان جاناں کے مقابلے میں شاہ نصیر محض لکیر پیٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ غالب اور مومن کے مقابلے

میں اپنے تمام استادانہ عزائم کے باوجود ذوق کہیں نہیں ٹھہر پاتے۔ اقبالؔ، شاعرِ مشرق اور حکیم الامت تو ہو سکتے ہیں مگر خدا کے سادہ دل بندوں میں ان کو شمار کرنا خود ان کے ساتھ نا قابلِ تلافی زیادتی ہوگی۔ جگر کی سرمستی اور سرشاری نے ان کو اصغر گونڈوی سے زیادہ قد آور اور بہار ایجاد شاعر بنا دیا۔ خود ہمارے زمانے میں جوشؔ اور فیضؔ، میرا جیؔ اور ن۔م۔ راشدؔ، فراقؔ اور مجازؔ آخر قبیلۂ غالب ہی کے افراد ہیں۔

داغؔ کی شاعری کے چند پہلو ایسے بھی ہیں جن پر بہت کم غور کیا گیا ہے۔ داغؔ نے عمر بھر میں تقریباً بیس ہزار اشعار کہے ہیں جو ان کے مجموعہ ہائے کلام گلزارِ داغ (۱۸۸۷ء) آفتابِ داغ (۱۸۸۵ء)، مہتابِ داغ (۱۸۹۳ء)، یادگارِ داغ (۱۹۰۵ء) اور ضمیمۂ یادگارِ داغ (۱۹۱۰ء) میں موجود ہیں مگر ان کی شاعری کے اس وسیع و بسیط منظر نامے میں بھی مضامین کی تکرار نہیں ملتی اور وہ کہیں بھی خود کو دہراتے ہوئے نظر نہیں آتے۔ وہ ہر شعر کو ایک نئے ڈھنگ سے باندھتے ہیں اور صرف مضمون کی بندش ہی کا حق ادا نہیں کر دیتے بلکہ قافیہ اور ردیف کو بھی چمکا دیتے ہیں اور ان کے گوناگوں پہلوؤں کو روشن کر دیتے ہیں:۔

کم نہ تھی شوخیٔ رفتار سے بیتابیِ شوق ۔۔۔ راہ میں پاؤں پڑا، ان کے برابر اپنا

کس طرح لے گا بلائیں کوئی آسودۂ خاک ۔۔۔ کچھ نہ پہنچے ترے گیسو جو کمر تک پہنچے

شرکتِ غم بھی نہیں چاہتی غیرت میری ۔۔۔ غیر کی ہو کے رہے یا شبِ فرقت میری

نکہتِ گل میں ہے لپٹ اور ہی ۔۔۔ کس نے یہاں بندِ قبا وا کیا

اس سلیقے کی عداوت کہیں دیکھی نہ سنی ۔۔۔ تو زمانے کا عدو، دوست زمانہ تیرا

دو دن بھی کسی سے وہ برابر نہیں ملتا ۔۔۔ یہ اور قیامت ہے کہ مل کر نہیں ملتا

فسردہ دل کبھی خلوت، نہ انجمن میں رہے بہار بن کے رہے ہم تو جس چمن میں رہے

چوٹ کھانا دلِ حزیں نہ کہیں درد رہ جائے گا کہیں نہ کہیں

مانندِ برق، مثلِ ہوا، صورتِ نگاہ اکثر نکل گئے ہیں وہ میرے قریب سے

اپنی تصویر پہ نازاں ہو، تمہارا کیا ہے آنکھ نرگس کی، دہن غنچے کا، حیرت میری

داغ کے بیشتر اشعار میں بندش کی چُستی اس غضب کی ہے کہ اس سے بہتر کا تصوّر بھی نہیں کیا جاسکتا۔ دونوں مصرعے باہمدگر مربوط اور مسلسل، اشعار کی قرآت ایسی کہ زبان مچھلی کی طرح پھسل جائے، خیال میں کوئی پیچ نہ اظہار میں کوئی مشکل، مصرعے صاف، سجل اور سادہ مگر سادگی میں بھی ہنرمندی، پرکاری اور طرح داری، طرزِ ادا میں ندرت اور شگفتگی، یہ داغ کی شاعری کی چند ایسی امتیازی خصوصیات ہیں جن کی مثال نہ ان کی ہمعصر شاعری میں ملتی ہے اور نہ ان سے پہلے یا بعد کی اردو شاعری میں۔ ان کے ہمعصروں میں کہیں یہ خصوصیات ملتی بھی ہیں تو وہ تقلیدی ہیں نہ کہ اجتہادی۔ یہ ضرور ہے کہ داغ کے یہاں رنج وغم، خستگی و برشتگی اور گداختگیٔ دل کے آثار شاذ ونادر ہی ملتے ہیں، تاہم ان کا یہ کمال بھی قابلِ توجہ ہے کہ اُردو شاعری کی دل سوزی اور جگر کاوی کی عمومی روایات کو نظر انداز کرنے کے بعد بھی ان کے یہاں اثر ونفوذ اور کیفیت وکمیت بھرپور انداز میں موجود ہے جو ذہن و دل کی جلاء ہی نہیں کرتی بلکہ اس کو سرمایۂ مسرّت بھی عطا کرتی ہے۔ البتہ ان کے کلام میں تہہ داری، پیچیدگی، فکری دبازت اور استعاراتی کیف آفرینی کی تلاش سعیٔ لاحاصل ہوگی۔

داغ کی شاعری میں کثرت تو جنسی جذبات نگاری ہی کی ہے لیکن کم کم ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں جن میں انھوں نے اپنی عام روش سے ہٹ کر، اِدھر اُدھر بھی نگاہ ڈالی ہے اور کچھ نئے ابعاد کی تلاش کی ہے۔ تصوّف واخلاقیات اور اسرارِ کائنات کا انکشاف اگرچہ ان کے عمومی دائرۂ کار سے باہر کی چیزیں ہیں لیکن کبھی کبھی وہ ان کوچوں کی سیر کرنے سے

بھی خود کو باز نہیں رکھ پاتے اور اپنے محدود تفکر کے باوجود وہ یہاں بھی ناکام نہیں رہتے:-

وہ جب چلے تو قیامت بپا تھی چار طرف ٹھہر گئے تو زمانے کو انقلاب نہ تھا

آسماں تو آسماں ہی رہ گیا نام تو نے فتنہ گر پیدا کیا

وہیں سے داغِ سیہ بخت کو ملی ظلمت جہاں سے حضرت موسیٰ کے ہاتھ نور آیا

حرص، دامن گیرِ دنیا، مالِ دنیا بے ثبات جس قدر حاصل کیا، اس سے سوا جاتا رہا

میں اسی وادیٔ پُرخار میں ہوں تیز قدم رہ گیا مجھ کو جہاں چھوڑ کے سایہ تنہا

پائے استقلال ثابت چاہیے کر سکے گی گردشِ افلاک کیا

مر کے ہوئیں زندہ بہت حسرتیں شوق نے اعجازِ مسیحا کیا

کی ترکِ مے تو مائلِ پندار ہو گیا میں توبہ کر کے اور گنہگار ہو گیا

ان آنکھوں نے کیا کیا تماشا نہ دیکھا حقیقت میں جو دیکھنا تھا، نہ دیکھا

یا پرسشِ بیداد ہو اے داورِ محشر یا کہہ دے کہ انصاف یہاں ہو نہیں سکتا

وہی تو ہے شعلۂ تجلّی کہ دشتِ ایمن سے تنگ ہو کر جب اس نے اپنی نمود چاہی، کھلا حسینوں پہ رنگ ہو کر

جھکی ذرا چشمِ جنگجو بھی، نکل گئی دل کی آرزو بھی بڑا مزا اس ملاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر

اس قسم کے بہت سے اشعار داغؔ کے دواوین میں جابہ جا بکھرے نظر آتے ہیں مگر چونکہ ان کا غالب رجحان عشقِ مجازی بلکہ رندی و ہوس ناکی کی طرف رہا، اس لئے ان کے دیگر رنگ کے اشعار بھی انھی میں چھپ کر رہ گئے اور ان کی طرف لوگوں نے کم ہی توجہ کی۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض حضرات کو داغؔ کے اشعار میں عشقِ حقیقی کا پرتو نظر آیا اور وہ ان کو پڑھ کر اور سن کر معرفت کے خمار میں ڈوب گئے۔

کالیداس گپتا رضاؔ نے داغ کے ایک سَو ایسے اشعار منتخب کئے ہیں جن میں غالبؔ کے اندازِ فکر کا پرتو نمایاں نظر آتا ہے۔ انھوں نے تمکین کاظمی کے حوالے سے یہ اطلاع بھی دی ہے کہ داغؔ نے ڈھائی تین سال تک غالب کی صحبت سے فیض اٹھایا ہے اور ''غالب، داغ سے شطرنج کھیلتے، اپنی طرح کی ہوئی زمینوں میں غزلیں کہلواتے اور سن کر خوش ہوتے تھے۔''

غالب اور داغ کی عمروں میں ۳۴ سال کا فرق تھا۔ ۱۸۵۴ء میں جب استاد ذوق کا انتقال ہوا ہے، اس وقت غالب کی عمر ۵۷ سال اور داغ کی عمر محض ۲۳ سال تھی مگر شاعری کی حیثیت سے داغ کافی مشہور ہو چلے تھے اور ان کے شاعرانہ جوہر کھلنے لگے تھے۔ غالب کو ان کے چند اشعار بہت پسند تھے جن میں ایک شعر یہ بھی تھا:۔

رخِ روشن کے آگے شمع رکھ کر وہ یہ کہتے ہیں
اُدھر جاتا ہے دیکھیں، یا اِدھر پروانہ آتا ہے

اس زمین میں خواجہ حیدر علی آتش کا یہ معرکہ آرا مطلع بہت مشہور ہے:۔

مگر اس کو فریبِ نرگسِ مستانہ آتا ہے
الٹتی ہیں صفیں گردش میں جب پیمانہ آتا ہے

خواجہ الطاف حسین حالؔی نے ''یادگارِ غالب'' میں لکھا ہے کہ ایک صحبت میں غالب نواب مرزا خاں داغؔ کے اس شعر کو بار بار پڑھتے تھے اور وجد کرتے تھے۔ حالؔی کے بیان پر شک کرنا کفر ہے مگر یہ باور نہیں آتا کہ داغ کے اس سطحی اور کم عیار شعر میں وجد کرنے والی کون سی بات ہے جبکہ غالب اپنی عمر کی پختگی کی منزل میں تھے اور ان کے فکر و نظر کی بلندی اپنی مثال آپ بن چکی تھی۔ البتہ غالبؔ کی پسندیدگی کا جواز داغ کے اس شعر میں

بخوبی ڈھونڈھا جاسکتا ہے:-

افتادگی پہ بھی نہ گئی اس کی جستجو
گویا زمیں پہ طائرِ مرغِ پریدہ ہوں
(بحوالہ احسن مارہروی)

رضاؔ صاحب نے غالبؔ کے بھی ایسے نصف صد اشعار کی نشاندہی کی ہے جن پر داغؔ کا رنگ نمایاں ہے۔ اب ان دونوں میں تطابق پیدا کرنے کے لئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ غالبؔ جب اپنی فکری بلندی سے نیچے اترتے ہیں تو داغؔ کی سطح پر آجاتے ہیں اور داغؔ جب اپنی سطح سے بلندی کی طرف پرواز کرتے ہیں تو غالبؔ کے اطراف میں پہنچ جاتے ہیں۔ داغؔ کی نوجوانی اور غالبؔ کی عمر رسیدگی کا نقطۂ اِتصال، ان دونوں ترک نژاد شاعروں کے رجحاناتِ طبعی کا اندازہ لگانے کا ایک دلچسپ موضوع بن سکتا ہے مگر اس کا جواز شعریات میں نہیں بلکہ نفسیات میں ڈھونڈھنا ہوگا۔

اُردو غزل پر داغؔ کا سب سے بڑا احسان یہ ہے کہ انھوں نے ہر مضمون اور ہر خیال کو دل نشیں انداز سے نظم کرنے کا ہنر سکھایا۔ بیگم ممتاز مرزا نے ''انتخابِ کلامِ داغ'' کے مقدمے میں متعدد مثالوں سے واضح کیا ہے کہ داغؔ اپنی غزلوں میں مرکب الفاظ کی ردیف اور کبھی کبھی مفرد لفظ کی ردیف کو بھی مختلف اشعار میں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اس ردیف کے ساتھ طرزِ ادا کے سارے پہلو از خود عیاں ہوجاتے ہیں۔ داغؔ کی ایک غزل کی ردیف ''نہ کہیں'' اور قافیہ ''زمیں، مکیں، وہیں، ہے۔ اب دیکھئے کہ اس ردیف کے ساتھ، طرزِ ادا کے سارے امکانات، داغؔ نے کس طرح روشن کردئے ہیں:-

چوٹ کھانا دلِ حزیں نہ کہیں — درد رہ جائے گا کہیں نہ کہیں
ہے کدورت بھری ہوئی اس میں — آسماں پر بھی ہو زمیں نہ کہیں
نہ کرو امتحانِ مہر و وفا — آئے اس جھوٹ پر یقیں نہ کہیں
آپ کی گفتگو کا کیا کہنا — چار باتیں بھی دلنشیں نہ کہیں
داغؔ پھر تانک جھانک کرتے ہیں — اب گھرے، اب پھنسے کہیں نہ کہیں

"اب گھرے، اب پھنسے" کی شاعری ثقہ حضرات کو شاید پسند نہ آئے مگر داغ کو قافیوں کے امکانات کو کھنگالنا تھا اس لئے اب گھرے، اب پھنسے بھی ناگزیر ہو گیا تھا۔

یہ سچ ہے کہ داغ کی بیشتر شاعری وصل اور ہوسِ وصل یا اس کی تمنا کی شاعری ہے۔ وہ بلندیٔ فکر و نظر کا دعوا بھی نہیں کرتے مگر طرزِ ادا کے سارے امکانات اس طرح روشن کر دیتے ہیں کہ ان کے تلامذہ کے پاس بھی، ان کے پوائنٹ سے آگے بڑھنے کے لئے زیادہ کچھ نہیں بچتا۔ اگر کسی شاعر نے داغ کی زبان اور طرزِ ادا کو مزید وسعت دینے کی کوشش کی تو وہ نوح ناروی بن گیا۔ اقبال نے کچھ دن ان کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کی تو بات نہ بنی۔ سائل، بیخود، احسن مارہروی، اور جوش ملسیانی نے کسی حد تک استاد کے رنگ کو چمکایا اور داغ کی وفات کے بعد بھی کئی دہائیوں تک ان کو زندہ رکھا۔ سیماب اکبرآبادی بھی داغ کے شاگرد تھے مگر وہ دوسری طرف نکل گئے۔ حیرت تو یہ ہے کہ اہلِ لکھنؤ خصوصاً اودھ پنچ کی شدید مخالفت کے باوجود داغ کا رنگ ہی کئی دہائیوں تک اُردو غزل کا غالب رجحان بنا رہا۔

داغ کی شاعری آج کے دَور سے مکالمہ نہیں کرتی، اس لئے کہ داغ ایک خاص عہد اور ایک خاص تہذیب کی پیداوار تھے جو اب معدوم ہو چکی ہے۔ اب تو منّی بائی حجاب اور وہ ادارہ بھی جس سے وہ منسلک تھیں، قصۂ پارینہ بن چکا ہے۔ ادب و معاشرہ دونوں میں جنسی تفاعل کے پردے اب بہت ہلکے ہو گئے ہیں۔ داغ کے زمانے میں طوائفوں کا لباس سرتا بہ قدم ستر پوش، ہوتا تھا، آج کے دَور میں بھرے پُرے جوان جسموں کی نمائش آرٹ بن گئی ہے۔ تاہم اس بدلاؤ کے باوجود داغ کی شاعری سے طرزِ ادا اور زبان کی نرمی و شیرینی کے سبھی سبھاؤ سیکھے جا سکتے ہیں۔ خاص طور سے نئے ابھرتے ہوئے غزلگو شعراء کو داغ کی کچھ غزلوں کا مطالعہ ضرور کرنا چاہئے تاکہ ان کو معلوم ہو سکتے کہ شاعری میں طرزِ ادا کا کردار کتنا اور کیسا ہوتا ہے۔

غزلیاتِ فیضؔ کی معنیاتی قدریں

فیض احمد فیضؔ (پ۔ ۱۳ر فروری ۱۹۱۱ء، م۔ ۲۰ر نومبر ۱۹۸۴ء) کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ انھوں نے غزل کی کلاسیکی روایات کی پاسداری کرتے ہوئے، اس میں اپنے زمانے کی سیاسی کشمکش اور اجتماعی شعور کو رمز و کنایے کے پردے میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس طرح انھوں نے غزل کے نئے امکانات کو جس طرح نکھارا اور سنوارا ہے، وہی ان کی غزل گوئی کی اصل شناخت ہے۔

اس صدی میں غزل کے ٹھہرے ہوئے پانی میں پہلا پتھر اقبالؔ نے پھینکا تھا، جس سے ہلچل تو بہت پیدا ہوئی مگر پھر یہ پانی سمٹ کر اپنی جگہ ٹھہر گیا۔ فیضؔ نے اس پانی میں دوسرا پتھر تو نہیں پھینکا مگر اس کی سطح کو اس طرح روشن کر دیا کہ اس کی وسعت اور گہرائی کا احساس بڑھ گیا اور وہ لوگ بھی، جو اقبال کی غزل سے ہراساں تھے، فیضؔ کی غزل کو نہ صرف سینے سے لگانے لگے بلکہ اس میں نقوشِ گم گشتہ کا سراغ بھی پانے لگے۔

فیضؔ کی غزلوں میں عموماً معنی کی دو سطحیں ہیں۔ ایک تو اوپری سطح جو کلاسیکی غزل کی جملہ خصوصیات سے آراستہ ہے اور دوسرے معنی کی موجِ تہ نشیں، جو فیض کے اپنے افکار، تجربات، مشاہدات اور نظریات کے بطن سے پھوٹتی ہے اور ان دونوں کا شیر و شکر جیسا امتزاج ہی فیض کی وہ نمایاں خصوصیت ہے جو آج کا موضوعِ سخن ہے۔

فیضؔ کی غزلوں کا ظاہری رنگ و آہنگ میرؔ و غالبؔ کے مقابلے میں سوداؔ سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے۔ ذکرِ مرغانِ گرفتار کروں یا نہ کروں، کی تضمین کے علاوہ بھی ''کوئی سیو، کوئی مرہم کرو، ہوا سو ہوا'' کی دانشورانہ فضا فیض کی غزلوں میں بار بار ابھرتی

ہے مگراس کے اندرون میں جو ہلکی سی کسک ہے وہ ان کو میرؔ کے قریب بھی کر دیتی ہے۔ غالبؔ کا تفکر اور پیچیدہ خیالی، فیضؔ کی غزلوں میں کمیاب ہے مگر ان تینوں اساتذۂ سخن کی انسان دوستی کا جذبہ فیضؔ کی غزلوں میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، بلکہ یہیں سے فیضؔ کی راہ قدرے الگ ہو جاتی ہے۔ اشتراکی نظریات سے فیضؔ کی وابستگی کوئی ڈھکی چھپی شے نہیں ہے مگر قابلِ ذکر نکتہ یہ ہے کہ فیضؔ کی اشتراکیت اور ترقی پسندی کا تصور، انسان دوستی کے تصوّر سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ اقبالؔ کی اسلامیت کی طرح، فیضؔ کی اشتراکیت کا مقصد بھی انسانیت کے خیر وفلاح اور اس کی حالتِ زبوں پر دردمندی اور دل سوزی کے اظہار کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔

فیضؔ کی غزلوں کو اگر انیسویں صدی کے غزل گو شعراء کے منظر نامے میں سجایئے، تو اپنی لفظیات اور علامات کے ساتھ وہ انھیں میں سے ایک نظر آئیں گے۔ وہی ساقی و پیمانہ، جام و مینا، رند و محتسب، قاتل و مقتل، کوچۂ دلدار اور گرمیٔ بازار، مگر ان سب کے باوجود وہی ایک بات جس کا ذکر سارے فسانے میں نہیں ہے، فیضؔ کی ایسی شناخت قائم کرتی ہے، جسے فیضؔ کے رنگ کے علاوہ کوئی دوسرا نام دینا مشکل ہے۔

ہاں جاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجے
ہر رہ جو ادھر کو جاتی ہے، مقتل سے گزر کر جاتی ہے

ہر اک شب، ہر گھڑی گزرے قیامت یوں تو ہوتا ہے
مگر ہر صبح ہو روزِ جزا، ایسے نہیں ہوتا

کچھ محتسبوں کے حصّے میں، کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصّے کی، اب جام میں کمتر جاتی ہے

شمعِ نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ
جتنے چراغ ہیں تری محفل سے آئے ہیں

جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہلِ ہوس
ذکرِ مدحِ لب و رخسار کروں یا نہ کروں

انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے اوائل کے غزلگو شعراء کے یہاں بھی وہی علامتیں ہیں، مگر ان میں کسی تہہ نشیں معنویت کا فقدان ہے۔ جہاں تہاں اشعار میں کہیں کہیں جگنو سے چمک جاتے ہیں مگر بیشتر اشعار خودترحمی اور انفعالیت کی پیداوار ہیں جن میں شدتِ احساس تو ہے مگر منفی، حالات سے نبرد آزما ہونے کی کوئی ترغیب نظر نہیں آتی۔ اس میں قصور ہمارے غزل گو شعراء کا نہیں ہے بلکہ حالات کے جبر کا ہے جس کا ردِ عمل یا تو تصوّف کی صورت میں ظاہر ہوا یا انفعالیت یعنی خود کو حالات کے سپرد کردینے اور خود اپنے زخم چاٹ کر اکتسابِ لذّت حاصل کرنے کی صورت میں۔ دہلی میں شاعری کو تصوّف کی پناہ گاہ مل گئی اور لکھنؤ میں مرثیہ نگاری اور عزاداری کی پناہ گاہ جس نے مظلومیت پر رونے اور بین کرنے کا فن تو سکھا دیا مگر ظالم سے نبرد آزما ہونے کا راستہ نہیں دکھایا۔ اس صدی میں اقبال پہلے شاعر تھے جنھوں نے خودشناسی کا درس عام کیا۔ ان کے بعد جوشؔ، یگانہؔ، فیضؔ، اور فراقؔ، دوسرے شعراء تھے جن کے یہاں ایک مردانہ لہجہ اور تن کر کھڑا ہونے کا شاعرانہ کردار ملتا ہے۔

فیض کا پہلا مجموعۂ کلام ''نقشِ فریادی'' ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں فیض کی وہ نظمیں اور غزلیں شامل ہیں جو انھوں نے ۲۹۔۱۹۲۸ء سے ۳۶۔۱۹۳۵ء تک لکھیں۔ نظموں کی حد تک تو فیض کا راستہ نقشِ فریادی ہی سے الگ ہوجاتا ہے۔ مجھ سے پہلی سی محبت، تنہائی اور رقیب سے، یہی تین نظمیں اس بات کا روشن ثبوت ہیں کہ فیض ایک نئے شاعر کے روپ میں ابھر رہا ہے جس کی آواز انفرادی تشخص کے کگاروں کو چھو لینے میں کوشاں ہے تاہم غزلوں میں ایسا کوئی انفرادی تشخص نظر نہیں آتا۔ یہاں فیض کا لہجہ کچھ بجھا بجھا سا ہے۔ زیادہ تر غزلیں روایتی انداز کی ہیں تاہم پامال اور فرسودہ مضامین سے الگ ہٹ کر بات کو نئے انداز سے کہنے کی شعوری کوشش کا احساس نمایاں ہے۔ نقشِ فریادی میں فیض کا رنگِ تغزل کچھ اس طرح کا ہے:۔

فریبِ آرزو کی سہل انگاری نہیں جاتی
ہم اپنے دل کی دھڑکن کو تری آوازِ پا سمجھے

برس رہی ہے حریمِ ہوس میں دولتِ حسن گدائے عشق کے کاسے میں اک نظر بھی نہیں
نہ جانے کس لئے امیدوار بیٹھا ہوں اک ایسی راہ پہ جو تیری رہگذر بھی نہیں

زیرِ لب ہے ابھی تبسمِ دوست منتشر جلوۂ بہار نہیں

نقشِ فریادی کی غزلوں میں فیض کا تبسم واقعی زیرِلب ہی ہے۔جلوۂ بہار منتشر ہونے کے لئے دستِ صبااورزنداں نامہ کا انتظار کرنا پڑے گا۔

۴۰-۱۹۳۹ء سے اگلے دس بارہ برسوں تک فیض دنیا کے کاروبار یا تلاشِ معاش میں اِدھر اُدھر پھرتے رہے تا آنکہ ۱۹۵۱ء میں نام نہاد راولپنڈی سازش کیس نے ان کو دبوچ لیااور پھر چار پانچ سال وہ اپنے ہی وطن کے قیدخانوں میں دنیا کی ستم گری اور اپنی دردمندی کا حساب کرتے رہے۔ان پانچ چھ برسوں میں فیض کے دل ودماغ پر کیا بیتی اس کی اصل کیفیت تو فیض ہی خوب سمجھتے ہوں گے مگراس کے اظہار کے جونقوش دستِ صبااور زنداں نامہ کی صورت میں ہمارے سامنے آئے ہیں وہ جلوۂ بہار کے منتشر ہونے کی مکمل تفسیر پیش کرتے ہیں۔دستِ صبا کی غزلوں میں جودلسوزی اور دردمندی ہے وہ فیض کے اندرونی کرب کا اظہارتو ہے ہی مگراس کے ساتھ ساتھ غزل کے فنی اختصار، جامعیت اور رسومیاتی علامتوں کے توسط سے اشارے کنائے میں بات کہنے کی جوروش ہےاس نے کلاسیکی غزل کے پوشیدہ امکانات کواس طرح روشن کردیا کہ اب اس سے آگے نئے مفاہیم پیدا کرنے کی مزید گنجائش کم ازکم اس اسلوب میں باقی نہیں رہی۔اس لئے یہ کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ فیض اپنے رنگ کے موجد بھی ہیں اور خاتم بھی۔فیض نے غزل میں نئی علامتیں بہت کم برتی ہیں مگر کلاسیکی غزل کی علامتوں کوایک نیا پس منظر مہیا کرکے اس میں ایک ایسی کاٹ پیدا کردی ہے جس سے اُردو غزل ناآشنا تھی۔صرف ناآشنا ہی نہیں تھی بلکہ اس کوازکارِ رفتہ جان کرنئے رنگ وآہنگ کی تلاش میں سرگرداں تھی۔فیض کے ہم عصروں،فراق، جوش، مجاز، ساحر، جمال، تاباں، اختر انصاری، قاسمی، کسی کی نظر رسومیاتی غزل کے ان پوشیدہ امکانات تک نہیں پہونچی۔ان شاعروں کا اپنا لہجہ منفرد اور مستحکم سہی مگر وہ کلاسیکی غزل کے

نئے امکانات سے کچھ زیادہ امیدیں نہیں رکھتے تھے۔ البتہ مجروح سلطانپوری اس گروپ سے الگ نظر آتے ہیں کیونکہ ان کی شاعری میں غزل کے بعض نئے امکانات بروئے کار آئے ہیں۔

دستِ صبا اور زنداں نامہ کی غزلوں میں فطری طور سے سیاسی حالات کے جبر سے پیدا ہونے والے احساسات کا عکس بہت نمایاں ہے۔ حالات کی شدّت کا احساس باہر کی دنیا میں بکھرا ہوا تھا مگر قید خانے کی چہار دیواری میں مرتکز ہو کر یہ فیض کے اندرون کا ایک حصّہ بن گیا۔ ان کی نرم رَو شخصیت میں جذب ہو کر جب اس نے لفظوں کی صورت اختیار کی تو غزل کی نئی معنویت آشکار ہوئی:۔

تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گذری ہے   تلاش میں ہے سحر بار بار گذری ہے

وہیں لگے ہیں جو نازک مقام تھے دل کے   یہ فرق دستِ عدو کے گزند کیا کرتے

گلوئے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے   تو لوٹ آئے ترے دردمند، کیا کرتے!

اب احتیاط کی کوئی صورت نہیں رہی   قاتل سے رسم و راہ سوا کر چکے ہیں ہم

(دستِ صبا)

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھی تری انجمن سے پہلے
سزا خطائے نظر سے پہلے، عتاب جرمِ سخن سے پہلے

بڑا ہے درد کا رشتہ، یہ دل غریب سہی   تمہارے نام پہ آئیں گے غمگسار چلے

وہ جواب چاک گریباں بھی نہیں کرتے ہیں   دیکھنے والوں کبھی ان کا جگر تو دیکھو

دستِ صیّاد بھی عاجز ہے کفِ گلچیں بھی   بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے
(زنداں نامہ)

یہ کہنا درست نہ ہوگا کہ فیض کی غزلوں کے سبھی اشعار سیاسی کنایوں سے مملو ہیں۔ بہت سے اشعار خالص عاشقانہ کیفیات کے حامل ہیں۔ یہ فیض کا خاص انداز ہے کہ وہ محبوب کے عشق اور لیلائے وطن کے عشق کو ایک ہی سکّے کے دو رُخ سمجھتے ہیں بلکہ ان کے یہاں دونوں کو ایک دوسرے سے تقویت اور طمانیت ملتی ہے۔ ان کی مشہور نظم ''دو عشق'' (دستِ صبا) ان کے مزاج کی اسی کیفیت کی آئینہ دار ہے مگر خاص بات یہ ہے کہ ایک بے نام سرشاری کا موڈ ان کے تمام اشعار میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے جس کی موجِ تہہ نشیں میں اداسی کا دھیما رنگ بھی شامل ہو کر ان کے اشعار کو ایک مرکب کیفیت کا حامل بنا دیتا ہے۔ اس مرکب کیفیت میں جمالیاتی حِس اور غنائیت کے عناصر بھی شامل ہو کر غزل کا ایک نیا منظرنامہ تشکیل کرتے ہیں جس سے اُردو غزل اب تک نا آشنا تھی۔ فیض کے حوالے سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ''انقلابی فکر اور تغزّل کی آمیزش سے اُردو شاعری میں ایک نئی جمالیاتی جہت پیدا ہوئی ہے۔''

استعارہ سازی کے معاملے میں فیض نے غزل کے رسومیاتی اسماء اور اشیا پر زیادہ انحصار کیا ہے۔ کچھ نئے استعارے بھی وضع کئے مگر ان کی غزلوں میں 'رنگ اور خوشبو' کلیدی اہمیت کے استعارے ہیں:-

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف بکھرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام

یہ ہمیں تھے جس کے لباس پر سرِ رہ سیاہی لکھی گئی
یہی داغ تھے جو سجا کے ہم سرِ کوئے یار چلے گئے

شاید قریب پہنچی صبحِ وصال ہمدم   موجِ صبا لئے ہے خوشبوئے خوش کناراں

رت بدلنے لگی رنگِ دل دیکھنا، رنگِ گل سے کچھ اب حال کھلتا نہیں
زخم جھلکا کوئی یا کوئی گل کھلا، اشک امڈے کہ ابرِ بہار آ گیا

کوئی خوشبو بدلتی رہی پیرہن کوئی تصویر گاتی رہی رات بھر

رنگ و خوشبو کی مناسبت سے متحرک بصری اور حسی پیکر ان کے اشعار میں وافر ہیں۔ چونکہ فیض کا جمالیاتی احساس بہت زود رَو بلکہ سیّال تھا اس لئے جب یہ شعری پیکروں میں تحلیل ہوتا ہے تو ان کے اشعار کا آہنگ کچھ زیادہ ہی نرم اور لچکیلا ہو جاتا ہے۔ کڑے تیور کے اشعار سے ان کی غزلیں بالکل خالی ہیں۔ یہ فیض کا ایسا وصف ہے جس میں کم شاعر ان کے مدِ مقابل ٹھہر سکیں گے۔ غالباً اس کا راست تعلق فیض کی نرم شخصیت سے ہے۔

دستِ صبا اور زنداں نامہ کا سارا کلام چونکہ دَورِ اسیری کا کلام ہے اس لئے اس میں شدّتِ تاثر اور ہار نہ ماننے والے موڈ کا انعکاس شباب پر ہے۔ بعد کے دنوں میں جب وہ رہائی کے بعد آزاد فضا میں سانس لینے لگے تو ان کے احساس کی شدت میں کچھ کمی تو ضرور آئی مگر آگ بجھی نہیں، راکھ کے نیچے چنگاریاں بدستور دبی رہیں۔ دستِ تہِ سنگ (۱۹۶۵ء) سرِ وادیٔ سینا (۱۹۷۱ء) شامِ شہرِ یاراں (۱۹۷۸ء) مرے دل مرے مسافر (۱۹۸۱ء) اور غبارِ ایام (۱۹۸۲ء) میں بھی مجموعی طور سے غزلیات کی تعداد خاصی ہے۔ ان غزلوں میں ان کا موڈ بہت کچھ بدلا ہے۔ ٹھہراؤ اور ضبط کے آثار زیادہ واضح ہوئے ہیں۔ سوچ کا افق بھی کچھ مزید وسیع ہوا ہے۔ فنی رکھ رکھاؤ میں بھی استحکام آیا ہے مگر مایوسی اور دل گرفتگی کی فضا کچھ زیادہ ہی ابھرنے لگی ہے۔ بہر حال خوابوں کی شکست کا یہ منظر نامہ فیض کے ایقان کو مجروح نہیں کر سکا۔ صورتِ حال کا باریک بینی سے مشاہدہ کرنے اور اس کو موافق نہ پانے کے باوجود مقاومت کا جذبہ برقرار ہے۔

جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں

مِٹ جائے گی مخلوق تو انصاف کرو گے
منصف ہو تو اب حشر اٹھا کیوں نہیں دیتے

کرو کج جبیں پہ سرِ کفن، مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرورِ عشق کا بانکپن پسِ مرگ ہم نے بھلا دیا
(دستِ تہہِ سنگ)

غمِ جہاں ہو رخِ یار ہو کہ دستِ عدو
سلوک جس سے کیا ہم نے عاشقانہ کیا اک گردنِ مخلوق

اِک گردنِ مخلوق جو ہر حال میں خم ہے
اک بازوئے قاتل ہے کہ خوں ریز بہت ہے

گنو سب حسرتیں جو خوں ہوئی ہیں دل کے مقتل میں
مرے قاتل حسابِ خوں بہا ایسے نہیں ہوتا

پھر سے بجھ جائیں گی شمعیں جو ہَوا تیز چلی
لا کے رکھو سرِ محفل کوئی خورشید اب کے

ہم ایسے سادہ دلوں کی نیاز مندی سے
بتوں نے کی ہیں جہاں میں خدائیاں کیا کیا
(شامِ شہر یاراں)

حالِ چمن پر تلخ نوائی
مرغِ چمن! کچھ اور زیادہ
(مرے دل مرے مسافر)

یا خون سے در گزریں یا جاں سے گزر جائیں
مرنا ہے کہ جینا ہے، اک بات ٹھہر جائے
(غبارِ ایّام)

غزلیاتِ فیض میں اُردو غزل کی صدیوں پرانی انفرادی سینہ کوبی کی روایت سے عمداً گریز اور اجتماعی فریاد/احتجاج کے عناصر کا غلبہ ایک ایسی خصوصیت ہے جو ترقی پسندی کے گہرے شعور کی دین ہے۔ یہ عناصر مجروحؔ، سردار جعفریؔ، مخدومؔ، اور کیفی اعظمی کی غزلوں میں بھی موجود ہیں مگر ان کی بنیادی نوعیت فرد کی ناآسودگی سے پیدا ہونے والی اندرونی بےچینی ہے نہ کہ فریاد/احتجاج کا اجتماعی شعور۔ خود اپنی ذات کے حوالوں سے فیضؔ کا اجتناب ان کا اساسی اصول ہے کیونکہ انھوں نے بار بار اور بالاعلان کہا ہے کہ۔

''اپنی ذات کو باقی دنیا سے الگ کر کے سوچنا اوّل تو ممکن ہی نہیں اس لئے کہ اس میں گرد و پیش کے بھی تجربات شامل ہوتے ہیں، اور اگر ایسا ممکن بھی ہو تو انتہائی غیر سود مند فعل ہے۔''
(فیض از فیض مشمولہ ''ورق ورق'')

لیکن اس معاملے کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے۔ فرد کی اہمیت اور اس کا سماجی شعور، اجتماعی شعور ہی کا ایک حصّہ ہے۔ فرد کی نفی کر کے اجتماعی شعور کے اظہار میں ایک طرح کے تصنع کا پہلو در آتا ہے، ٹھیک اسی طرح جیسے اپنی ذات کو مرکزِ کائنات سمجھ لینے سے طرح طرح کی درماندگیاں بلکہ خود ترحمی کے جذبات ابھرنے لگتے ہیں۔

فیضؔ کی غزل کے فنی محاسن، جمالیاتی رچاؤ اور فکری افق کے پیشِ نظر، نیز ان کی نظموں کی معنویت، تہہ داری اور فکری و فنی آفاق کو سامنے رکھتے ہوئے، ان کو اقبال کے بعد اس صدی کا سب سے بڑا شاعر تسلیم کر لینے میں تامّل نہیں ہونا چاہئے مگر بعض اصحاب کو ہے۔ ان اصحاب کا کہنا ہے کہ اگر ان کی شاعری سے، ان کے سیاسی شعور کو الگ کر دیا جائے تو پھر ان کے بیشتر اشعار، عہدِ حاضر کے دوسرے غزلگو شعراء مثلاً جگرؔ یا فراقؔ سے کچھ زیادہ گراں قدر نہیں ٹھہرتے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اپنے ایک مصاحبے میں فرماتے ہیں:-

''فیضؔ کے ہاں صرف ایک سطح ہے کہ وہ اپنے دَور کے

ترجمان ہیں اوراس لئے مقبولِ عام ہیں،لیکن جب یہ دَور پوری طرح گزرجائے گااوراس دَور کے واقعات، پچاس سال بعد کی نسلوں کے تجربے کاحصّہ نہیں رہیں گے بلکہ کتب تاریخ میں محفوظ ہوجائیں گے،توفیض کی شاعری اس طرح ہم سے ہم کلام نہیں ہوگی جس طرح میؔر کی شاعری ہم سے آج بھی کلام کرتی ہے۔''

(سہ ماہی ''ارمغان'' کراچی۔اپریل تاجون ۱۹۹۶ء صفحہ ۱۷۱)

غالباًڈاکٹرجمیل جالبی نے فیؔض کے اشعار کے سیاسی پس منظر سے متاثر ہوکر یہ رائے قائم کی ہے حالانکہ فیؔض کے اشعار میں جوآفاقی عناصر،جمالیاتی رچاؤ،انسان کے دکھ درد کاعرفان،اورکلاسیکی شاعری کے بہترین عناصر کاپرتو ہے،وہ سیاسی پس منظر سے اوپر کی چیز ہے اورانھی اوصاف کی بناپر یہ اندازہ لگانادشوارنہیں کہ فیض کے اشعارصرف آج ہی نہیں،اب سے سَو پچاس برس بعد کی نسل سے بھی متواتر مکالمہ کرتے رہیں گے اوران کی توانائی میں گردشِ ماہ وسال سے کوئی کمی نہیں آئے گی۔میؔر کے زمانے کا سماجی انتشارجن میں سیاسی الٹ پھیریاان کے نتائج کی گونج موجود ہے،آج کیوں ہم سے کلام کرتے ہیں! ڈاکٹرجمیل جالبی نے میؔر کایہ شعربہ طورمثال پیش کیاہے:۔

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھی کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

آخرکیاوجہ ہے کہ میؔر کایہ شعرآج کے زمانے میں بھی تازہ کارنظرآتاہے؟آخرفیؔض کے بہت سے تابناک اشعاراگلے زمانوں کے لئے کیوں باعثِ کشش نہیں رہ جائیں گے؟ خاص طور سے وہ اشعارجن میں حسن وعشق کے نازک پہلوؤں کی بازآفرینی کے ساتھ ساتھ، اعجازِفن اپنے عروج پرنظرآتاہے جن کی مثالیں گزشتہ صفحات میں پیش کی جاچکی ہیں۔

فیض کے مقابلے میں راشداورمیراجی کامعاملہ یہ ہے کہ آج ان دونوں کی شاعری صرف مٹھی بھراکابرینِ ادب کے درمیان ہی مکالمہ کررہی ہے جبکہ عام سطح کے تعلیم یافتہ یا معمولی درجے کے ادب شناس ان کے ناموں سے بھی ناآشنانظرآئیں گے۔یہ نکتہ قابلِ غورہے کہ اقبال اگرعام آدمی کومتاثر کرنے کی صلاحیت سے عاری ہوتے توان کی شاعرانہ

عظمت صرف کتابوں کے اوراق میں ہی پوشیدہ رہتی لیکن فکرِ اقبال کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ وہ گوشت والے کی دوکان سے لے کر ایوانِ صدر تک ہر سطح پر اپنے کو منوانے کی قوت رکھتی ہے۔ اقبال کے بعد صرف فیض کی شاعری میں یہ وصف ہے کہ وہ ہر سطح پر وجدان کو متاثر کرتی ہے اور یہی ایک بات ان کی شاعری کے دوامی اقدار کی ضمانت بن جاتی ہے۔ میرا ایسا خیال ہے کہ جس طرح آج میر و غالب زندہ ہیں، انیس و نظیر زندہ ہیں، اقبال زندہ ہیں، اسی طرح آئندہ زمانوں میں فیض بھی زندہ رہیں گے، کیونکہ ان کے اشعار میں جو دلسوزی اور دردمندی ہے، وہ کسی ایک مخصوص دور کا حصہ نہیں بلکہ آفاقیت کی ترجمان ہے۔ خیر و فلاح، حسن و صداقت، دردمندی اور انسان دوستی، ایک بہتر مستقبل کی بشارت، فطرتِ انسانی کے نازک گوشوں تک رسائی اور اس کی باز آفرینی، اور نوعِ بشر کی تخلیقی قوتوں پر ایمان، یہ ایسے عناصر ہیں جو ماضی، حال اور مستقبل سے ماوراء ہیں، اسی لئے دنیا بھر کے عظیم شاعروں اور فنکاروں نے ان اقدار سے اپنے رشتے جوڑ کر اپنے فن کو دوامی کیفیتوں کا حامل بنا دیا اور خود بھی لافانی ہو گئے۔ بقول اقبال:-

ہے مگر اس نقش کو، نقشِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

فیض کی شاعری بھی نقشِ ثباتِ دوام کی حامل نظر آتی ہے۔ راشد، میرا جی، جوش، فراق، مجید امجد، اختر الایمان بھی ہمارے عہد کے اکابر شعراء ہیں مگر فیض بوجوہ ان سب سے بلند اور برتر نظر آتے ہیں، شرط صرف یہ ہے کہ ذہنی تحفظات کے بجائے، اُردو شاعری کے وسیع افق کے پس منظر میں ان کے کلام کا جائزہ لیا جائے۔ ہندوستان اور پاکستان کے بعض حلقوں میں فیض کو دانستہ پیچھے کرنے کی جو کوشش کی جارہی ہے، اس میں دیانتداری بہت کم اور ادبی و سیاسی مصلحت پسندی بہت زیادہ ہے، حالانکہ آخری فیصلہ وقت ہی کرے گا کہ کون کتنے پانی میں ہے۔

جوشؔ یا فیضؔ!

آج کل ہندوستان کے بعض ادبی حلقوں میں اس نکتے پر کافی زور دیا جارہا ہے کہ بیسویں صدی میں اقبالؔ کے بعد سب سے بڑے شاعر جوشؔ ہیں۔ اس کے موئدین میں پروفیسر جگن ناتھ آزاد، ڈاکٹر خلیق انجم، رفعت سروش اور سید عاشور کاظمی پیش پیش ہیں۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے اپنی مرتب کردہ کتاب ''جوش ملیح آبادی تنقیدی جائزہ'' میں، حرفِ آغاز ہی میں لکھ دیا ہے کہ ''اُردو کے عظیم شاعروں کی فہرست میں صرف چار نام آتے ہیں۔ میر، غالب، انیسؔ اور اقبالؔ۔ اس کے بعد دوسری فہرست بڑے شاعروں کی ہے۔ اس فہرست میں سب سے پہلا نام، جوشؔ ملیح آبادی کا ہے۔ اس بات کو ہم دوسرے لفظوں میں اس طرح کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی میں علاّمہ اقبال کے بعد دوسرے بڑے شاعر جوشؔ ہیں۔''

کچھ اور قلم کاروں کا یہی نظریہ ہے لیکن اب تک شاید اس پر غور نہیں کیا گیا ہے کہ بڑی شاعری کیا ہے اور جوشؔ کی شاعری میں وہ کون سی صفات ہیں جن کی بنا پر ان کو اقبالؔ کے بعد کا سب سے بڑا شاعر مان لیا جائے۔

جہاں تک بڑی شاعری کے خدوخال متعیّن کرنے کا سوال ہے تو یہ ایک پیچیدہ اور مشکل مسئلہ ہے تاہم مجموعی طور سے کچھ ایسی محکم صفات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے جو دنیا کی تمام زبانوں میں اور خاص کر اُردو و فارسی شاعری میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہیں اور انھی کے تناظر میں جوشؔ کی شاعری کے اقدار پر غور کرنا بھی ممکن ہوسکتا ہے۔ بلاشبہ اس صدی میں کم از کم ۱۹۵۵ء تک جوشؔ، اُردو شاعری کے افق پر سب سے زیادہ چمک دمک بلکہ دھمک اور ہنک والے شاعر بنے رہے اور اگر بیسویں صدی ۱۹۵۵ء ہی میں منجمد ہوگئی

ہوتی تو شاید جوشؔ کو اقبالؔ کے بعد کا سب سے بڑا شاعر تسلیم کر لینے میں مطلق تکلف نہ ہوتا لیکن اس صدی کے نصف دوم میں اُردو ادب و شاعری میں جو انقلابی تبدیلیاں آئیں، رجحانات بدلے، فکر و نظر کے نئے زاویے قائم ہوئے، اعلام و رموز کی نئی جہتیں بروئے کار آئیں، اس کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ کہنا سخت مشکل ہوگا کہ اقبال کے بعد جوش ہی اس صدی کے سب سے بڑے شاعر تھے۔

جوشؔ کے عہد آفریں یا بڑے شاعر ہونے میں کلام نہیں۔ ان کی شاعرانہ توانائی اور قدرتِ کلام سے ان کے مخالفین بھی انکار نہیں کر سکتے۔ الفاظ اور تراکیب کا جیسا اور جتنا بڑا ذخیرہ جوشؔ کے پاس تھا وہ نظیر اور انیسؔ کو چھوڑ کر کسی دیگر شاعر کے پاس نہیں تھا اور وہ اس ذخیرے کو جس طرح چاہتے تھے، حاکمانہ قدرت کے ساتھ استعمال کر سکتے تھے، لفظوں کے مینا بازار سجا سکتے تھے، سامعین کو حیرت زدہ بلکہ دہشت زدہ کر سکتے تھے، رومانی اور جمالیاتی شاعری سے داد و دہش کا انبار بٹور سکتے تھے مگر وہ جو شاعری کی اعلاترین صفات ہوتی ہیں اور جو جمالیاتی حصولِ حظ کے ساتھ ساتھ کچھ سوچنے پر بھی مجبور کر دیتی ہیں، جن میں گہری معنویت اور تہہ داری ہوتی ہے اور جن کا اثر مدھم مگر دیرپا ہوتا ہے، ان صفات کا جوش کے یہاں بہت کم سراغ ملتا ہے۔

اس بات کو ایک دوسرے زاویۂ نظر سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ سترھویں صدی میں وؔلی دکنی سب سے زیادہ اہم شاعر بن کر اُبھرتے ہیں۔ اٹھارھویں صدی کے سب سے بڑے شاعر میر تقی میرؔ، انیسویں صدی کے سب سے بڑے شاعر غالبؔ اور بیسویں صدی کے سب سے بڑے شاعر علاّمہ اقبالؔ تھے۔ دیکھنا یہ ہے کہ وہ کون سی شاعرانہ اور تخلیقی صفات ہیں جو ان چاروں شاعروں کو اپنی اپنی صدی کا سب سے عظیم شاعر بناتی ہیں۔ ان میں اگر کوئی قدرِ مشترک ہے تو وہ ان کی انسان دوستی، عام آدمیوں کے دکھ درد کا ادراک، اور انسانی زندگی کے جلال و جمال کی بازآفرینی ہے۔ یہ عناصر اوپری سطح پر چاہے کم نمایاں ہوں لیکن ان کی شاعری کے رگ و ریشے میں خون کی طرح دوڑتے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انقلابِ زمانہ کی گرد بھی ان کی شاعری پر اثر انداز نہ ہو سکی اور یہ شاعری آج بھی اتنی ہی سدا بہار اور دلکش ہے جتنی ان کے زمانے میں تھی بلکہ وقت گزرنے کے ساتھ اس کی آب و تاب

اور زیادہ ہوتی جا رہی ہے۔ غور کیجیے تو تقریباً یہی عناصر فیضؔ کی شاعری میں بھی پیوست ہیں۔ ان کا دھیما لہجہ، انسانی دردمندی، مظلوموں کی حمایت، ایک خوشگوار مستقبل کی آرزو، عصرِ حاضر کے ظلم و جبر کے خلاف پرقوت احتجاج، دل میں ترازو ہو جانے والے ہلکے ہلکے نشتر، شاعری کا مستحکم جمالیاتی نظام، تہہ داری اور معنویت، ان کو میرؔ و غالبؔ دونوں سے قریب کر دیتی ہے۔ فیضؔ کی شاعری گرماتی نہیں ہے، جوش و خروش نہیں پیدا کرتی، ذہن و دل کو صدمہ نہیں پہنچاتی، بلکہ ایک سچے رفیق اور دمساز کی طرح، ہمارے فکری اور جمالیاتی احساسات کو متاثر کرتی ہے، تقویت پہنچاتی ہے اور فکر و خیال کو مہمیز کرتی ہے۔ اس بنا پر یہ کہنا بالکل ممکن ہے کہ بیسویں صدی میں اقبالؔ کے بعد، سب سے بڑے شاعر ہونے کا تاج اگر کسی کے سر پر سجتا ہوتا ہے تو وہ شاعر فیضؔ احمد فیضؔ ہیں نہ کہ جوشؔ ملیح آبادی۔ کچھ لوگ میراؔجی یا ن۔م۔ راشدؔ کو فیضؔ سے بڑا شاعر قرار دینے پر مُصر ہیں لیکن یہ دراصل بربنائے عقیدت ہے نہ کہ بربنائے حقیقت۔ یہ الگ بات ہے کہ بڑائی کا یہ ستارۂ امتیاز، پانچ دریاؤں کی زرخیز سرزمین کے حصے میں آیا ہے مگر یہ اُردو زبان کی زمینی وسعت کا ایک روشن استعارہ بھی ہے۔

جوشؔ کو شاعرِ انقلاب اور شاعرِ شباب بھی کہا جاتا ہے، کیونکہ انھوں نے سب سے زیادہ انقلاب کے نعرے لگائے ہیں۔ شکستِ زنداں کا خواب، بغاوت، انقلاب، غدّار سے خطاب، بھوکا ہندوستان، مردِ انقلاب کی آواز، وفادارانِ ازلی کا پیام شہنشاہِ ہندوستان کے نام، ترانۂ آزادیٔ وطن، دعوتِ انقلاب جیسی پرُشور نظموں کی گونج کسی زمانے میں پورے ہندوستان میں سنائی دیتی تھی جن میں ان کا خطابیہ لہجہ اور بلند آہنگ سننے والوں کو جوش و خروش سے بھر دیتا تھا۔ اس زمانے کے سیاسی ماحول میں اس بلند آہنگی کی ضرورت بھی تھی لیکن اب یہ نظمیں از کارِ رفتہ معلوم ہوتی ہیں اور محض تاریخ کے ایک حصے کی خانہ پُری کرتی ہیں۔ شاعرِ شباب وہ اس لئے ہیں کہ حسن و جوانی کے بارے میں ان کی نظموں کی دلکشی اور رعنائی، نوجوان دلوں کی دھڑکن اور پختہ عمر کے لوگوں کے لئے جمالیاتی حظ کا وسیلہ بن جاتی تھی۔ فتنۂ خانقاہ، الھڑ کامنی، حسنِ مخمور، روپ متی، یہ کون اٹھا ہے شرماتا، یارِ پری چہرہ اور سب سے بڑھ کر ان کی طویل نظم ''کیا گلبدنی، گلبدنی، گلبدنی'' نہ صرف جوشؔ کی بے مثل قادر الکلامی اور اُن کی بے پناہ قوتِ بیان کا اشاریہ ہے بلکہ اس میں حظ و کیف کا ایسا

عالم بھی ہے جو انسان کو بیخود کر سکتا ہے۔ مثال کیلئے اس نظم کا صرف ایک بند ہی کافی ہے:-

اٹھا ہے سرِ بامِ حرم، دَیر کا طوفاں　　پھر رقص میں ہے وہ صنم فتنۂ دوراں
غزنی میں پکار آؤ کہ پھر کفر ہے جولاں　　مؤباف کے لچھے میں لپیٹے ہوئے ایماں
اب آئے جسے حوصلۂ بت شکنی ہے
کیا گلبدنی، گلبدنی، گلبدنی ہے

مؤباف کے لچھے میں ایمان کے لپٹے ہونے کا منظر صرف جوشؔ ہی دکھا سکتے تھے کیونکہ وہ جس جاگیردارانہ ماحول کے پروردہ تھے، اس میں ان کا باریک مشاہدہ، حسن پرستی کا فطری رجحان اور پرُ جوش تخیل، اس قبیل کے محاکاتی اور جمالیاتی مصرعوں کی تخلیق بلا تکلّف کر سکتا تھا۔ نازک اور لطیف تشبیہات کا ایک سیلِ رواں ہے جو پوری نظم پر اپنا پرتو ڈال رہا ہے لیکن تیرہ بندوں پر مشتمل اس طویل نظم میں ابھرے جمالیاتی کیف، تشبیہ سازی اور قدرتِ کلام کے سوا اور کیا ہے جسے یاد رکھا جا سکے۔ اس کے مقابلے میں فیضؔ کی نظم ''تمہارے حسن کے نام'' گہرے جمالیاتی احساس کے ساتھ ساتھ دردمندی اور دلسوزی کی ایسی فضا بھی تخلیق کرتی ہے، جس کا اثر دیرپا اور جس کا اُپروچ آفاقی ہے۔

تمہارے ہات پہ ہے تابشِ حنا جب تک　　جہاں میں باقی ہے دلدارئِ عروسِ سخن
تمہارا حسن جواں ہے تو مہرباں ہے فلک　　تمارا دم ہے تو دمساز ہے ہوائے وطن
اگرچہ تنگ ہیں اوقات، سخت ہیں آلام　　تمہاری یاد سے شیریں ہے تلخئِ ایّام
سلام لکھتا ہے شاعر، تمہارے حسن کے نام

''گلبدنی'' کے تیرہ بندوں سے وہ کیف اور تاثر نہیں پیدا ہوتا جو فیضؔ کی، دو بندوں کی، اس مختصر نظم سے از خود پیدا ہو جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ جوشؔ نے صرف گلبدنی کی ابھری تعریف پر اکتفا کیا ہے جبکہ فیضؔ نے محض چند مصرعوں میں محبوب کے حسن کا بکھان کر کے، اس کو تلخئِ ایّام کے شیریں بنانے کے عمل سے بھی جوڑ دیا ہے جس کی وجہ سے اس نظم میں وحدتِ تاثر کے ساتھ ساتھ، زمانے سے نباہ کرنے کے عمل کا ایک خوشگوار پہلو بھی پیدا ہو گیا ہے اور اس کی معنویت زیادہ گہری اور اس کی فضا زیادہ تابناک ہو گئی ہے۔ جوشؔ ابھرے

تخیل کے شاعر ہیں اور قدرتِ کلام کے باوجود ان کی نظموں میں لمبائی تو ہوتی ہے مگر دبازت بہت کم یا بالکل نہیں ہوتی۔ فیض مختصر ترین الفاظ میں نظم کہتے ہیں مگر اس میں شدّتِ تاثر، معنویت اور گہرائی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہے۔

جوشؔ اور فیضؔ تقریباً ہمعصر تھے اور دونوں کو اپنی شاعرانہ تگ ودَو کے لئے ایک ہی زمانہ ملا تھا اور ایک ہی سیاسی اور سماجی پس منظر میں دونوں نے اپنی تخلیقیت کا اظہار کیا ہے، اس لئے دونوں کے شاعرانہ سروکار کا تقابل بے محل نہیں ہے جبکہ جوشؔ اور فراقؔ یا جوشؔ اور مجازؔ کا مقابلہ کرنا بے محل بھی ہے اور غیر حقیقی بھی ہے۔

جوشؔ کی پوری شخصیت اور شاعری کو اگر مختصر ترین الفاظ کے کیپسول میں بند کرنا ہو تو صرف اتنا ہی کہنا کافی ہے کہ وہ جاگیردارانہ مزاج اور ماحول کے اکمل ترین تہذیبی نمائندے تھے۔ ایک طرف انانیت، خودسری، خودپسندی، بغاوت طنطنہ اور دوسری طرف عورت اور فطرت سے گہری دلچسپی ان کی شخصیت اور شاعری کے ترکیبی عناصر تھے جسے آپ شعلہ وشبنم، سموم وصبا اور جنون وحکمت سے بھی موسوم کرسکتے ہیں۔ اسی جاگیرداری طنطنے اور باغیانہ کردار نے ان کے اندر مصلحت اور موقع شناسی کے زمینی عناصر کو پنپنے نہیں دیا۔ غلط موقعوں پر صحیح بات کہنا اور اپنے اندرونی جذبات کو بے محابا زبان پر لے آنا، ان کی فطرتِ ثانیہ بن گئی جس نے ان کی ذاتی زندگی میں تلخ کامیوں کا زہر گھول دیا اور جس سے وہ تادمِ آخر نجات نہ پاسکے۔ ہندوستان میں انھوں نے ٹیگور، اقبال، ابوالکلام آزاد کو تنقید کا نشانہ بنایا اور پاکستان میں ایوّب خاں اور اسکندر مرزا جیسے ڈکیٹٹروں کو بھی نہیں بخشا۔ اب کوئی اس کو ان کی مردانگی کہے یا بھولا پَن کہ جو دل میں وہی زبان پر، لیکن زمانہ اور سماج اس جسارت کو کبھی معاف نہیں کرتا اور نتیجہ وہی ہوا، جو ہونا چاہئے تھا۔ پھر یہ بھی ہے کہ جوشؔ نے خاندان، حکومت یا خدا سے چاہے جتنی بغاوت کی ہو لیکن انھوں نے جاگیردارانہ نظام کے اس اسٹرکچر سے کبھی بغاوت نہیں کی جس سے ان کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی۔ طبقۂ اشراف کا جاگیردارانہ تصوّر ہمیشہ ان کی زندگی اور شاعری کا خاصہ بنا رہا۔ کمزوروں اور مظلوموں کے دُکھ درد سے ان کو کبھی کوئی نسبت نہیں رہی، نہ ذاتی سطح پر، نہ اجتماعی یا تصوراتی سطح پر۔ ان کی حسن وشباب سے متعلق نظمیں ہوں یا مظاہرِ فطرت کی مصوّری، فکر وحکمت کی رباعیات

ہوں یا طنزیہ شاعری، دبے کچلے لوگوں کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ ان کی جاگیرداریت، عوام الناس کی فلاح کے بارے میں سوچ سکتی تھی اور نہ اس کی متحمل ہو سکتی تھی۔ مزدور عورتوں اور کسانوں کے بارے میں انھوں نے جو نظمیں لکھی ہیں وہ سب ان کے رومانی تصوّرات کی آئینہ دار ہیں۔ ان میں گہری انسانی ہمدردی کے جذبے کا سراغ کہیں دور دور تک نہیں ملتا۔ جوشؔ کے مقابلے میں فیضؔ کے یہاں ایسے مقاماتِ آہ وفغاں کی بہتات ہے جہاں شاعر کا دل، مظلوموں کی آوازِ شکستِ دل کے ساتھ ساتھ دھڑکتا ہے اور اپنی نرم ولطیف وخوشگوار آواز میں ان کے زخموں پر ہمدردی کا مرہم رکھتا ہے۔

سیاسی لیڈر کے نام، مرے ہمدم مرے دوست، اے دلِ بیتاب ٹھہر، شورشِ بربط ونَے، ترانہ، شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، سوچ، ملاقات، دریچہ، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے اور اس قبیل کی متعدد نظموں میں غمخواری اور گہری انسانی ہمدردی کی موجِ تہہ نشیں نے فیض کی شاعری میں ایسا رنگ وآہنگ بھر دیا ہے جو محض تاریخ کے صفحات کی زینت بن کر نہیں رہ جائے گا بلکہ غالبؔ کی شاعری کی طرح، آیندہ زمانوں میں بھی چراغِ راہ ثابت ہوگا۔

میرؔ وغالبؔ کی شاعری میں جو انسانی سروکار ہے، جو حیات بخش عناصر ہیں اور جو آج کے انسان اور آج کے دَور سے مکالمہ کرتے ہیں، وہی عناصر دوسری صورتوں میں فیضؔ کے یہاں بھی موجود ہیں جو آیندہ صدیوں کے انسان سے بھی مکالمہ کرتے رہیں گے لیکن جوشؔ کی شاعری میں بنی نوعِ انسان سے دُور تک مکالمہ کرنے کی صلاحیت مفقود ہے اسی لئے وہ بہت اہم اور بہت پُر قوت شاعری ہوتے ہوئے بھی بہت پائدار اور دُور رس نظر نہیں آتی۔ ن۔م۔راشدؔ اور میراجیؔ کی شاعری بہ حیثیت شاعری، توانا اور طاقتور ضرور ہے مگر اس کے اثرات محدود ہیں اور یہ نقادوں اور دانشوروں کے حیطۂ فکر ونظر سے آگے بڑھتی نظر نہیں آتی۔ عام انسان سے اس کا کچھ لینا دینا نہیں ہے۔ اس کے عوامی سروکار کی حیثیت معدوم ہے۔ اس لئے اس کا حاصل بھی معلوم ہے۔ فکر اور تخیّل جب تک جذبہ نہ بن جائے، شاعری میں آب وتاب مشکل ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ بقول پروفیسر مسعود حسین خاں:-

''اعلا شاعری محض نقّالی ہے اور نہ تخیّل کی کشیدہ کاری۔

یہ حرف وصوت میں رقصِ حیات ہے۔اس رقص میں نقل اوراصل،
سرخوشی اورفنی خم وپیچ سب کا اپنا اپنا مقام ہے،لیکن اس میں تحریک،
یقیناً حیات کی برقی رووں سے آتی ہے۔جن سے سرشتِ انسانی عبارت
ہے،وہی جانِ شاعری ہیں،باقی چیزیں اضافی اورآرائشی ہیں۔''
(جوشؔ ملیح آبادی۔تنقیدی جائزہ۔صفحہ ۳۴)

جوشؔ جس آزادی کے لئے برسوں اپنی پُرشکوہ شاعری سے دیش واسیوں کے دلوں کوگرماتے رہے،جب وہ حاصل ہوئی تو معلوم ہوا کہ اس کی حیثیت ''داغ داغ اجالا'' اور''شب گزیدہ سحر'' سے کچھ زیادہ نہیں۔جوشؔ کوفطری طور سے اس ادھوری آزادی سے صدمہ پہنچا اورانھوں نے''ماتمِ آزادی'' کے نام سے ۴۴ بندوں اور ۱۳۲ شعروں پر مشتمل اس کا مرثیہ لکھا جس میں حاصل شدہ آزادی کے بارے میں اپنے ردِعمل کا کھل کر اظہار کیا اورحاصل کا افسوس اور بے حاصلی کا ماتم کیا۔

جب باغبانِ قوم ظفر مند ہوگیا ہر برگِ نرم، خاک کا پیوند ہوگیا
عاشق جو وصلِ یار سے خرسند ہوگیا فالج گرا دماغ پہ، دل بند ہوگیا
اُترا بخار، عقل کو طاعون ہوگیا
پیدا ہوا لہو تو جگر خون ہوگیا

سروِ سہی، نہ ساز، نہ سُنبل، نہ سبزہ زار بلبل، نہ باغباں، نہ بہاراں، نہ برگ وبار
جیحوں، نہ جامِ جم، نہ جوانی، نہ جوئبار گلشن، نہ گلبدن، نہ گلابی، نہ گلعذار
اب بوئے گل، نہ بادِ صبا مانگتے ہیں لوگ
وہ حبس ہے کہ لُو کی دعا مانگتے ہیں لوگ

باوجوداس حقیقت کے،کہ اس بند کا آخری مصرعہ''وہ حبس ہے کہ لُو کی دعا مانگتے ہیں لوگ''ضرب المثل بن گیاہے،پوری نظم اپنی طویل القامتی کے باوصف،فیضؔ کی چار بندوں اورکُل ۲۷ اشعار پر مشتمل نظم''صبحِ آزادی'' کے مقابلے میں کافی کمزور معلوم ہوتی ہے۔فیضؔ کہتے ہیں۔

جگر کی آگ، نظر کی امنگ، دل کی جلن　　کسی پہ چارۂ ہجراں کا کچھ اثر ہی نہیں
کِدھر سے آئی نگارِ صبا، کِدھر کو گئی　　ابھی چراغِ سرِ رہ کو کچھ خبر ہی نہیں
ابھی گرانیٔ شب میں کمی نہیں آئی　　نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

فیضؔ کی نظم ایجاز، اختصار اور ارتکاز کا خوبصورت نمونہ ہے جبکہ جوشؔ کی شاعری کو ان چیزوں سے اتنی بھی نسبت نہیں جتنی کہ کعبہ کو بُتوں سے ہے۔ ایک بات کو سَو ڈھنگ سے کہنے پر قادر ہونا، شاعر کی مشاقی اور قدرتِ کلام کی دلیل تو ہے مگر یہ بڑی شاعری نہیں، کہ بڑی شاعری لفظوں کا اعجاز دکھاتی ہے، ذخیرۂ الفاظ کی نمائش نہیں لگاتی۔ میر انیس ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی قدرت رکھتے ہیں لیکن وہ مترادفات کا بازار نہیں سجاتے اور نہ کسی سطح پر لفظ و معنی کی معجز نمائی سے کنارہ کش ہوتے ہیں۔ جوشؔ کی قادر الکلامی ہی دراصل ان کی خوبی بھی ہے اور یہی ان کی کمزوری بھی ہے کہ اس کی وجہ سے خیال کا ارتکاز نہیں ہونے پاتا اور وہ سیلِ الفاظ ہی کو تخلیقیت کی اصل جولاں گاہ سمجھنے لگ جاتے ہیں۔ فیضؔ کی شاعری کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ خیال کی مرکزیت پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں، تفصیل کے بجائے لفظوں کے اعجاز سے سروکار رکھتے ہیں اور لفظ و معنی کے رشتوں کے استحکام پر اپنی پوری تخلیقی توانائی کھپا دیتے ہیں۔

بلاشبہ جوشؔ اس عہد کے ایک بڑے شاعر تھے۔ انھوں نے اُردو شاعری کے دامن کو وسعت دی ہے۔ اس کو طرزِ ادا کی نئی سمتوں سے روشناس کرایا ہے۔ مردانہ اور باغیانہ لہجہ دیا ہے، اور یہ ثابت کر دیا ہے کہ اُردو کے ذخیرۂ الفاظ سے شاعری میں کیا کام لیا جا سکتا ہے۔ ان کی رباعیات کا تو ہمعصر اُردو شاعری میں جواب ہی نہیں ہے۔ فراقؔ، رواںؔ، جاں نثارؔ، اخترؔ، سب کی رُباعیات اپنی جگہ خوبصورت اور مستحکم ہونے کے باوصف، جوشؔ کی رُباعیات کے مقابلے میں کمتر ٹھہرتی ہیں۔

یاں چمپئی دھوپ ہے گلابی سایہ　　رہتا ہے سحابِ ابدیّت چھایا
جوشؔ آؤ کہ منتظر ہے عالمِ ارواح　　آیا! یارانِ رفتہ، آیا آیا!

ہر بات میں تیغِ خوں چکاں ہے یارب — ہر پاؤں میں زنجیرِ گراں ہے یارب
مذہب کی برادری سے دل تنگ ہوں میں — انساں کی برادری کہاں ہے یارب

جوشؔ نے شاعری کا ایک نیا انداز ایجاد کیا جس کے موجد و خاتم وہ خود ہی تھے لیکن ان کو بیسویں صدی میں اقبالؔ کے بعد کا سب سے بڑا شاعر کہنا، قرینِ حقیقت نہیں معلوم ہوتا۔ ذاتی پسند کی بات اور ہے، اور یہ نقد و نظر سے پرے کی چیز ہے۔

جگرؔ کے شاعرانہ سروکار

علی سکندر، جگرؔ مرادآبادی (۱۸۹۰ء تا ۱۰ ستمبر ۱۹۶۰ء) اُردو غزل کی کلاسیکی روایات کے امین، فکرونظر کے نئے زاویوں کے متلاشی، میخانۂ تغزل کے رمز آشنا، نہایت نفیس و شریف انسان اور ایک باکمال شاعر تھے جن کے حسنِ تغزل کا جادو نہ صرف مشاعروں میں سرچڑھ کر بولتا تھا بلکہ خواص کی محفل کو بھی لذتِ کیف وکم سے آشنا کر دیتا تھا۔ ان کے کلام کے تین مجموعے، داغِ جگر، شعلۂ طور اور آتشِ گل، منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ موخرالذکر کتاب پر ان کو ساہتیہ اکادمی ایوارڈ بھی ملا تھا جس کی انعامی رقم اس وقت محض پانچ ہزار روپے تھی۔

حضرت جگرؔ مرادآبادی کی جنم بھومی اگرچہ مرادآباد (مغربی یوپی) تھی لیکن زندگی کا بیشتر حصّہ گونڈے میں گزرا اور وہیں ان کا انتقال بھی ہوا۔ ان کے زمانے کے اکابرینِ ادب بھی ان کے کلام کے اتنے ہی ثنا خواں تھے جتنے مشاعروں کے سامعین۔ رشید احمد صدیقی مرحوم نے ان کا جو خاکہ لکھا تھا، اس سے جگر صاحب کی مہذب وشائستہ شخصیت کے بعض پہلو بخوبی روشن ہوجاتے ہیں۔ مثلاً:-

> "جگر صاحب کے جذبات تیز وتند تھے، اسی اعتبار سے وہ سریع الحس بھی تھے۔ کوئی واردات ہو خارجی یا داخلی، دُور ہو یا نزدیک، شخصی ہو یا اجتماعی، اسے بہت جلد اور بڑی شدّت سے محسوس کرتے تھے۔ یہ بات دوسرے شاعروں میں بھی مل سکتی ہے لیکن اکثر اس فرق کے ساتھ کہ جذبات کتنے ہی تیز وتند ہوں، جگر صاحب کے شریفانہ شاعرانہ تصرّف سے وہ اپنی قباحتیں اور کثافتیں کھودیتے

ہیں، زور قائم رہتا ہے اور اثر بڑھ جاتا ہے۔ اعلا اور ادنا شاعر میں اکثر اس طرح بھی امتیاز کرتے ہیں کہ کس کے یہاں کون چیز کیا بن گئی۔ اعلا اسفل میں جا گرا یا اسفل کو اعلا کی طرف رہبری ملی۔''

(گنج ہائے گراں مایہ۔ مطبوعہ ۱۹۹۲ء۔ صفحہ ۲۰۹)

جگر صاحب کی شاعری کا اختصاص جذباتِ عاشقی کی تہذیب اور حسنِ تغزل کو برقرار رکھتے ہوئے فکر و نظر کا ترفع ہے۔ موخرالذکر کا اظہار ان کے آخری دور کی شاعری میں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ گل دامنی و کج کلہی نہ صرف ان کی شخصیت کے امتیازی عناصر تھے بلکہ ان کی شاعری میں بھی یہ دونوں چیزیں کلیدی حیثیت کی حامل تھیں۔

جگر کی شاعری کی پرکھ میں ایک آسانی یہ ہے کہ ان کے تینوں مجموعہ ہائے کلام، ان کی شاعری کے تین ادوار کی واضح نمایندگی کرتے ہیں۔ ''داغِ جگر'' میں شامل کلام کا بیشتر حصہ عنفوانِ شباب کے جنسی میلانات سے مملو ہے۔ اس دور کی شاعری پر داغ کا اثر بہت واضح ہے مگر اس دور میں بھی ان کا شاعرانہ کردار جنسی میلانات سے سرشار تو ہوتا ہے مگر سرنگوں نہیں ہوتا۔ داغ سے انھوں نے طرزِ اظہار سیکھا ہے، زبان کا شاعرانہ استعمال سیکھا ہے اور وہ ہنر سیکھا ہے جس سے وہ جذبات کی پیچیدہ صورتوں کو بھی بڑی سہولت سے شعر میں ڈھال دیتے ہیں۔

جگر کی شاعری میں سرشاری، سرمستی اور والہانہ پن کی نشاندہی اکثر نقادوں نے کی ہے لیکن ان سب عناصر کے پہلو بہ پہلو ان کی شاعری میں زندگی کے شیوۂ ہزار رنگ کا اثبات بھی موجود ہے۔ انھوں نے رسومیاتی شاعری سے عمداً دامن بچایا ہے اور جذبات نگاری کے ساتھ ساتھ فکر و نظر کے نئے گوشوں تک رسائی حاصل کی ہے۔ ان کے یہاں غالب کی سی فلسفیانہ بصیرت یا میر کی سی خستگی و برشتگی تو نہیں ہے لیکن جذبات کی گرمی اور ژرف نگاہی میں وہ اپنے ہم عصر شعراء سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ اصغر گونڈوی ان کے پیر و مرشد ہی نہیں تھے بلکہ ان کے معنوی استاد اور رہ نما بھی تھے

حریمِ حسنِ معنی ہے جگر کاشانۂ اصغر
جو بیٹھو باادب ہو کر تو اٹھو باخبر ہو کر

مگر یہ کیا بات ہے کہ اپنی شاعری میں انھوں نے اصغؔر کا اثر بالکل قبول نہیں کیا۔ اصغؔر کی جذباتی طہارت اور فکری پاکیزگی مسلّم مگر ان کی شاعری میں ارضیت کے بجائے ایک قسم کی سماویت ہے۔ جس سے بسا اوقات ایک قسم کی خنکی اور تھرتھراہٹ کا احساس ہونے لگتا ہے۔ البتہ قوّتِ اظہار اصغر گونڈوی کی قابلِ رشک ہے اور وہ گہری سے گہری بات اور پیچیدہ متوصفانہ مسائل بڑی آسانی سے شعر کے قالب میں ڈھال دیتے ہیں۔ موخرّالذکر عنصر جگؔر کے یہاں بھی اصغؔر سے کچھ ہی کم ہوگا مگر وہ زندگی کا تماشہ ساحل سے نہیں کرتے بلکہ عشق کے دریا میں ڈوب کر اس کی قوت اور توانائی کا ادراک حاصل کرتے ہیں، بھلے ہی اس میں وہ تردامنی کے بھی مرتکب ہو جاتے ہوں ؂

تر دامنی پہ شیخ ہماری، نہ جائیو
دامن نچوڑ دوں تو فرشتے وضو کریں

(خواجہ میر دردؔ)

جگؔر نے زندگی کو اس کے تمام رنگوں میں دیکھا ہے مگر ان کا اظہار ان کے عشقیہ جذبات کی وساطت سے ہی ہوا ہے۔ انکا جذباتی اور فکری سفر خارج سے داخل کی طرف ہے جو غزل کے سلسلہ بند تصوّرات کا فطری تقاضہ بھی ہے اور جگر کے اپنے مزاج کا خاصہ بھی۔ وہ حقیقی معنوں میں سرتاپا شاعر تھے اور دنیا اور اس کے مطالبات سے بیگانگی ان کے مزاج کی خصوصیت تھی۔ وہ غزل کے معنوی دائرے سے باہر نہیں نکلتے مگر اسی کارگہہِ شیشہ گری میں وہ اپنی ہنرمندی کے جوہر آشکار کر دیتے ہیں:-

مرگِ عاشق تو کچھ نہیں لیکن ۔۔۔ اک مسیحا نَفَس کی بات گئی
ہم نے بھی وضعِ غم بدل ڈالی ۔۔۔ جب سے وہ طرزِ التفات گئی
قیدِ ہستی سے کب نجات جگر ۔۔۔ موت آئی، اگر حیات گئی

اس طرح خوش ہوں کسی کے وعدۂ فردا پہ میں ۔۔۔ درحقیقت جیسے مجھ کو اعتبار آ ہی گیا

کیوں مستِ شرابِ عیش و طرب، تکلیفِ توجّہ فرمائیں
آوازِ شکستِ دل ہی تو ہے، آوازِ شکستِ جام نہیں

وہ ہزار دشمنِ جاں سہی، مجھے غیر پھر بھی عزیز ہے
جسے خاکِ پا تری چھو گئی، وہ بُرا بھی ہو تو بُرا نہیں

جان کر منجملۂ خاصانِ میخانہ مجھے مدتوں رویا کریں گے جام و پیمانہ مجھے

وسعتِ فکر و نظر بھی نہ مجھے راس آئی ہر تبسّم پہ جراحت کا گماں ہوتا ہے

میں نے عمداً جگر کے وہ اشعار نہیں درج کیے جن کا تعلق ان کی سرمستی اور خمریات سے ہے کہ یہ جگر کے ایک خاص دور کا رنگ تو ہے لیکن یہ جگر کا غالب رنگ نہیں ہے۔

اے محتسب نہ پھینک، مرے محتسب نہ پھینک
ظالم شراب ہے، ارے ظالم شراب ہے

اس شعر میں اگرچہ ایک خاص کیفیت ہے جو طرزِ ادا کی ندرت سے پیدا ہوئی ہے لیکن یہ اور اسی قسم کے دیگر اشعار جگر کو بڑا شاعر نہیں ثابت کرتے۔ جگر کا اصل رنگ وہاں کھلتا ہے جہاں وہ جذبے اور فکر کے امتزاج سے زندگی کی مختلف النوع جہات کو اپنے خاص انداز میں اُجاگر کرتے ہیں۔ شعلۂ طور کی اکثر غزلوں میں وہ خود کو تلاش کرنے اور اپنے اندرون کا عرفان حاصل کرنے میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔

آنا ہے جو بزمِ جاناں میں پندارِ خودی کو توڑ کے آ
اے ہوش و خرد کے دیوانے، یاں ہوش و خرد کا کام نہیں

عشق کی یہ نمودِ پیہم کیا
ہو نہیں تم اگر تو پھر ہم کیا

شام سے آگئے جو پینے پر
صبح تک آفتاب ہیں ہم لوگ

ہزار جانِ گرامی فدا بہ ایں نسبت
کہ میری ذات سے اپنا پتہ دیا تونے

گلشن پرست ہوں مجھے گل ہی نہیں عزیز
کانٹوں سے بھی نباہ کئے جارہا ہوں میں

زندگی کی نیرنگیوں کو سمجھنے اور ان کا اثبات کرنے کے عمل میں جگر صاحب بیشتر حالات میں اپنے اندرون پر انحصار کرتے ہیں۔ وہ کسی خاص مکتبۂ فکر یا فلسفے سے وابستہ نہیں ہیں اور نہ ان کو اس بارے میں کوئی خوش گمانی ہے۔ ان کا تفکر اور ان کا ادراکِ حیات وکائنات، کسی خارجی فلسفے کا مرہونِ منت نہیں۔ انھوں نے اس بھری پُری دنیا کو اپنی نگاہوں سے دیکھا اور برتا ہے اور یہی ان کی فکری انفرادیت کا نقطۂ ارتکاز بھی ہے۔

آتشِ گل، ان کا دورِ آخر کا کلام ہے اور اس کتاب میں شامل غزلیں، ان کی حکیمانہ بصیرت ہی کی آئینہ دار نہیں ہیں بلکہ عمر گزرنے کے ساتھ ساتھ فنی پختگی اور جذبے کی آنچ میں ٹھہراؤ کے نتیجے میں جو متانت اور فکری صلابت بیدا ہوتی ہے، اس سے بھی کماحقہ متصف ہیں۔

ان غزلوں میں سرشاری وسرمستی کے بجائے فکرونظر کے اتصال کی ایک متوازن کیفیت ہے۔ اب وہ نہ محتسب سے الجھتے ہیں اور نہ واعظ سے جھگڑتے ہیں بلکہ آشوبِ جہاں کو دامن میں سمیٹے ہوئے، دشتِ بے آب وسراب سے مستانہ وار گزر جاتے ہیں لیکن اس عالم میں بھی وہ زندگی کے مطالبات سے آنکھیں نہیں چراتے اور اپنے ردِ عمل کو ظاہر کردینے میں جرآتِ رندانہ سے کام لیتے ہیں ؎

پھول کھلے ہیں گلشن گلشن لیکن اپنا اپنا دامن
تجھ سا حسیں اور خونِ محبت وہم ہے شاید سرخیِ دامن

یہ صحن و روش یہ لالۂ و گل ہونے دو جو ویراں ہوتے ہیں
تخریبِ جنوں کے پردے میں، تعمیرِ گلستاں ہوتے ہیں

وہ ادائے دلبری ہو کہ نوائے عاشقانہ | جو دلوں کو فتح کر لے وہی فاتحِ زمانہ
تجھے اے جگر ہوا کیا کہ بہت دنوں سے پیارے | نہ بیانِ عشق و مستی، نہ حدیثِ دلبرانہ

آخری شعر جگر کے اپنے خاص الخاص عاشقانہ مسلک سے گریز کا ایک واضح اشاریہ ہے۔ اب جگر کا شاعرانہ سفر داخل سے خارج کی طرف شروع ہو چکا ہے اور وہ زندگی کے حسن کے ساتھ اس کی بدصورتی اور خرابی کا بھی ادراک کرتے ہیں اور اس بحرِ ناپید کنار کی گہرائیوں میں اترنے کے حوصلے کا بھی اظہار کرتے ہیں، جس کے تند و تیز تھپیڑوں نے انسان کے وجود پر ہی سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔ جگر کو دانندۂ حادث و قدیم ہونے کا دعوا نہیں ہے، بہ ایں ہمہ وہ زندگی اور فطرت کے رشتوں کے بارے میں اپنا ایک خاص نقطۂ نظر رکھتے ہیں جس میں مشرقی اخلاقیات کا تصوّر ایک غالب رجحان بن کر ابھرتا ہے۔ خیر و شر کی کشمکش، انسانی عزم و حوصلے کا تفاخر، زندگی کے نامیاتی پہلوؤں کی باز آفرینی، فطرت کے جلال و جمال سے ذہنی ہم آہنگی اور شاعر کی نفسیاتی دروں بینی جگر کے شعری سروکار کے خاص عناصر ہیں۔ ان کا دائرۂ فکر بہت وسیع نہ سہی لیکن اپنی عمر کے آخری دَور میں وہ ہجر و وصال کی روایتی دنیا سے باہر نکل آئے تھے اور کچھ ایسی باتیں بھی کہنا چاہتے تھے جو انسان کے خلقی تصوّرات کو ابھارے اور نفسی کیفیتوں میں بالیدگی پیدا کرے۔

تو جہاں آج سے پہلے تھا وہیں آج بھی ہے | دیکھ! رندانِ خوش انفاس کہاں تک پہنچے
ان کا جو فرض ہے وہ اہلِ سیاست جانیں | میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے

میں ہوں اور دشتِ غم کا سناٹا | کوئی آواز دُور دُور نہیں

کبھی کبھی تو اسی ایک مشتِ خاک کے گرد | طواف کرتے ہوئے ہفت آسماں گزرے
ہجومِ جلوہ میں پروازِ شوق کیا کہنا | کہ جیسے روح، ستاروں کے درمیاں گزرے
مجھے یہ وہم رہا مدتوں کہ جرأتِ شوق | کہیں نہ خاطرِ معصوم پر گراں گزرے

ہمیں تھے کیا جستجو کا حاصل، ہمیں تھے کیا آپ اپنی منزل
وہیں پہ آکر ٹھہر گیا دل، چلے تھے جس رہگذر سے پہلے

جہلِ خرد نے دن یہ دکھائے گھٹ گئے انساں، بڑھ گئے سائے

لالۂ و گل، موجِ دریا، انجم و خورشید و ماہ اک تعلق سب سے ہے لیکن رقیبانہ مجھے

یہ میخانہ ہے بزمِ جم نہیں ہے یہاں کوئی کسی سے کم نہیں ہے

محبت صلح بھی پیکار بھی ہے یہ شاخِ گل بھی ہے، تلوار بھی ہے

لاکھ آفتاب پاس سے ہو کر گزر گئے بیٹھے ہم انتظارِ سحر دیکھتے رہے

صیّاد کی نظر میں وہ نشتر سے کم نہیں اک لرزشِ خفی، جو مرے بال و پر میں ہے

کعبے میں سکوں نہ میکدے میں لے جاؤں کہاں دلِ تپیدہ
کب سے ہوں سخن طراز لیکن اب تک ہوں نوائے ناشنیدہ

جگر صاحب خالص مشرقی روایات کے پروردہ اور مشرقی اخلاقیات کے دلدادہ تھے۔ اصغر گونڈوی کی صحبت سے طبیعت میں کسی حد تک تصوّف کا اثر بھی آ گیا تھا، اس لئے رنج و راحت کو ودیعتِ یار سمجھ کر اس کی پذیرائی کرتے تھے لیکن ان کے ارد گرد رواں دواں چہروں پر جو گردِ ملال تھی، اس سے بھی وہ بے خبر نہ تھے۔ ادب کے ترقی پسند نظریات سے ان کو کوئی دلچسپی نہ تھی لیکن عمر بھر غزل کی دلداری کرنے کے بعد جب انسانی قدروں کی پامالی کا منظر انھوں نے دیکھا تو بے ساختہ کہہ اٹھے ۔ شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل۔

ملک و ملّت کی زبوں حالی سے وہ کافی متاثر تھے اور غزل کے اشعار میں اکثر اپنا

ذہنی کرب بھی ظاہر کر دیتے تھے۔ آتشِ گل میں ایسے اشعار کی تعداد کم نہیں ہے مثلاً ؎

تو مرے حالِ پریشاں پہ بہت طنز نہ کر   اپنے گیسو بھی ذرا دیکھ کہاں تک پہنچے

مجھے دیں نہ غیظ میں دھمکیاں، گریں لاکھ بار یہ بجلیاں
مری سلطنت یہی آشیاں، مری ملکیت یہی چار پر

جو کوئی سن سکے تو نکہتِ گل   شکستِ رنگ کی جھنکار بھی ہے

صیاد کی نظر میں وہ نشتر سے کم نہیں   اک لرزشِ خفی جو مرے بال و پر میں ہے

سلامت تو، ترا میخانہ، تیری انجمن ساقی   مجھے کرنی ہے اب کچھ خدمتِ دار و رسن ساقی

ہر قدم معرکۂ کرب و بلا ہے در پیش   ہر نفَس سانحۂ مرگ جواں ہوتا ہے

ساز و مطرب کے کرشموں پہ نہ جانا ہرگز   اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے

جگر آزادی کے بعد تقریباً ۱۳ برسوں تک زندہ رہے اور یہ زمانہ حالیہ تاریخ کا سب سے زیادہ پُر آشوب زمانہ تھا۔ تقسیمِ ہند کے بعد ملک پر جو ادبار کی گھٹائیں چھا گئی تھیں، ان سے دردمندانِ ملک و ملّت بیحد متاثر تھے۔ جگر صاحب بڑے حسّاس دل اور لطیف جذبات کے مالک تھے، اس لئے قدرتی طور پر انھوں نے ان تلخ و ترش حالات کا گہرا اثر قبول کیا اور غزل کی مروجہ علامات کے پردے میں انھوں نے اپنے احساسات کو بخوبی عیاں کر دیا جو ان کی دردمندی اور انسانی دوستی کی روشن مثال ہے۔ ان کی یہ دردمندی قحطِ بنگال، پھرتے ہیں آستینوں میں خنجر لئے ہوئے، آج کل، آوازیں، گزر جا، نوائے وقت، اعلانِ جمہوریت، ساقی سے خطاب جیسی نظموں سے بھی آشکار ہے، لیکن ان نظموں کا ڈکشن ان کی غزلوں سے ہی برآمد ہوا ہے اس لئے بہ حیثیت نظم، ان کی کوئی مستقل حیثیت نہیں ہے۔

جگر کی شاعری زبان اور طرزِ بیان کے لحاظ سے بھی معرکے کی شاعری ہے۔ ان

کے الفاظ وتراکیب میں جو نرمی اور گھلاوٹ ہے اور طرزِ ادا میں جو بے ساختگی اور نغمگی ہے، وہ ان کے اندرون سے ہی پھوٹتی ہے اور سننے والوں کو سیراب کر جاتی ہے۔ان کی شاعری میں ایسی خوشگوار ہمواری اور طرح داری ہے جو فارسی کی دلکش تراکیب سے اور بھی دو آتشہ ہو جاتی ہے۔وہ ضرورتِ شعری کے تحت بھی بھرتی کے الفاظ شاذ و نادر ہی لاتے ہیں۔ان کی طبعیت کا اندرونی رچاؤ اور سبھاؤ ان کی آخری عمر کی شاعری میں اور زیادہ نکھر کر سامنے آیا ہے۔

جگر صاحب فارسی کے مستند زبان داں نہ تھے لیکن ان کی فارسی شاعری میں بھی وہی گھلاوٹ اور شیرینی موجود ہے جو ان کی اُردو شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے۔محبوب کا جو سراپا انھوں نے فارسی میں لکھا ہے "دل بُرد از من دیر روز شامے، فتنہ طرازے، محشر خرامے، وہ ان کے اُردو کے سراپا سے زیادہ دلکش اور لطف آفریں ہے۔ان کی ایک فارسی غزل کے صرف دو اشعار بطور نمونہ درج ہیں ۔

چہ خوش است ذوقِ محبتم ، چہ بلاست لذتِ فرقتم
کہ بہ یادِ زلفِ سیاہِ تو بہ ہجوم تیرہ شبی خوشم
زِ نگاہِ عشوہ طرازِ تو چہ گزشت بر دلِ من، کہ من
نہ بہ نالۂ سحری خوشم نہ بہ آہِ نیم شبی خوشم

نعت شریف کے عنوان سے جو نظم آتش گل میں درج ہے اس کے ذیلی عنوانات سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ جگر نے اس نظم کو اپنے خاص فکری رجحانات کی باز آفرینی کے تحت لکھا ہے۔یہ ذیلی عنوانات اس طرح ہیں، خصوصیاتِ محمدیہ، عہد رسالت تا خلافتِ راشدہ، معراج وشمہ از حقیقتِ معراج، قطع و مقطع، حقیقت و مجاز، قطعہ (مجاز و محاکات)۔حقیقت ومجاز کے تحت یہ تین اشعار ان کے متوصفانہ نقطۂ نظر سے خاص اہمیت کے حامل ہیں ۔

اے عینِ تو ہیچ کس ندیدہ افسانہ بہ ہر زباں رسیدہ
دیدن نتواں و ازرہِ شوق خارے بہ دلِ جہاں خلیدہ
عالم ہمہ پُر زِ جلوۂ دوست اے وائے نگاہِ نارسیدہ

اُردو غزل میں جگر کے مقام و مرتبے کا تعین کچھ زیادہ مشکل نہیں۔ اگر ان کے ہمعصروں مثلاً اقبال، حسرت فانی، اصغر، آرزو، یگانہ کے تناظر میں دیکھا جائے تو بھی ان کی شاعرانہ انفرادیت نا قابلِ تردید ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ وہ نہ تو اپنے ہم عصروں سے متاثر ہیں اور نہ اپنے پیش رووں سے۔ ان کے جذبات اگر چہ سادہ ہیں اور ان کا عشق کون و مکان کی تمام جہتوں کا احاطہ نہیں کرتا، نیز وہ پیچیدہ نفسی کیفیتوں کے بھی شاعر نہیں ہیں، لیکن ان کی شاعری میں جو مہک اور کھنک ہے، اور ان کے تغزّل میں جو دل کو چھو لینے والی کیفیت ہے، اس کی نظیر اُردو شاعری میں مشکل ہی سے ملے گی۔ وہ اپنے دَور کے ایک بہت اہم شاعر تھے ان کی ساری شاعری نہ سہی لیکن اس کا ایک قابلِ لحاظ حصّہ ہمیشہ زندہ و تابندہ رہنے کے امکانات رکھتا ہے۔ جگر کے بعد اُردو شاعری کا پورا منظر نامہ ہی بدل گیا جس میں کلاسیکی شاعری پسِ پشت جا پڑی لیکن شاید یہ کہنا غلط نہو کہ غزل کی جن آبرومندانہ روایات کی پاسبانی جگر نے کی ہے، اس سے صرفِ نظر کرنا، خود اپنی فہم و فراست کا اعتبار کھونے کے مترادف ہوگا۔

حسرت اور ان کے معاصرین

حسرت موہانی (۱۸۸۱ء تا ۱۹۵۱ء) بیسویں صدی کے نصف اوّل کے غزل گو شاعروں میں ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا زمانہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ ایک طرف تو اس میں اُردو غزل کا انحطاطی رویہ اپنی آخری منزل تک پہنچ گیا اور دوسری طرف اسی انحطاطی رویّے کی کوکھ سے جدید غزل نے سر ابھارا جس کا پیش رو بجا طور سے حسرت موہانی کو سمجھا جاتا ہے۔

ان کا خاص کارنامہ یہ ہے کہ غزل کے انحطاط پذیر کلاسیکی شاعروں کے رویّوں کے رمز شناس ہوتے ہوئے بھی ان کے پیرو نہیں بنے بلکہ غزل کو انسان کے فطری جذبات و احساسات کا عکّاس بنا کر اس کو اپنے پیروں پر کھڑا کر دیا۔ ان کے ہم عصر شاعروں میں جو نام بہت نمایاں ہوئے اور جن کا شعری کردار غزل کے نئے رجحانات کو ثروت مند بنانے میں بہت مددگار ثابت ہوا، ان میں فانؔی، اصغرؔ، جگرؔ، اور یگانہؔ کی خاص اہمیت ہے۔ یوں تو سیمابؔ، عزیزؔ، اثرؔ چکبست اور اقبالؔ بھی حسرت کے زمانے کے ممتاز شاعر ہیں لیکن ان سب کے شاعرانہ سروکار الگ الگ ہیں اور جدید غزل کے فروغ میں ان کے اثرات کو جزوی طور سے تو مانا جا سکتا ہے لیکن حقیقتاً یہ غزل کی دنیا کے باسی نہیں ہیں۔

خود حسرتؔ موہانی نے اپنی ایک غزل کے مقطعے میں اپنے ہمعصر شاعروں کے جو نام گنوائے ہیں ان میں شادؔ، صفؔی، شوقؔ، وفاؔ، ضامنؔ، محشرؔ، وحشت، اور اقبالؔ شامل ہیں لیکن فانی اصغر جگر اور یگانہ کا نام نہیں ہے۔ اس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ اقبال کے علاوہ، صرف کلاسیکی رنگ و آہنگ کے شعراء کو ہی فوقیت دیتے تھے اور غزل کے مجموعی منظر نامے کو

آب وتاب دینے والے اور اپنی روایت آپ بنانے والے شعراء ان کی توجہ سے محروم رہے۔

حسرت اور ان کے معاصرین نے جدید غزل کو جوسروکار فراہم کیے ان میں انحطاطی اور رسمی غزل گوئی سے انحراف کے ساتھ ساتھ، غزل کو نئی بنیادوں پر استوار کرنا بھی تھا جس کے لئے حالی پہلے ہی ماحول گرم کر چکے تھے۔ حسرت کی حسن پرستی، اصغر کا رنگین اور متصوفانہ مزاج، جگر کی سرمستی اور سرشاری، فانی کا فلسفیانہ ادراکِ غم اور یگانہ کا مردانہ صف شکن لہجہ، یہ سب مل کر ایک ایسی فضا کی تعمیر کرتے ہیں جو نہ صرف اپنے عہد کی آنکھ سے آنکھ ملا سکے بلکہ آیندہ زمانے کے لئے بھی مضبوط بنیاد فراہم کر سکے۔

علامہ اقبال (۱۸۷۷ء تا ۱۹۳۸ء) حسرت کے معاصر ضرور تھے مگر وہ اصلاً نظم گو شاعر تھے۔ ان کے خیال کی دراکی اور براقی، غزل کے روایتی پیرہن میں سما بھی نہیں سکتی تھی، اس لئے انھوں نے اپنا لہجہ اور اسلوب خود دریافت کیا اور غزل کے پیمانے میں بھی افکار و اظہار کی نئی شراب انڈیلی۔ اپنے اس طرزِ نو کے موجد و خاتم وہ خود ہی ہیں۔ اقبال کے سوا کون اس انداز کے شعر کہہ سکتا تھا:۔

احوالِ محبت میں کچھ فرق نہیں اتنا	سوز و تب و تاب اوّل، سوز و تب و تاب آخر
میں تجھ کو بتاتا ہوں تقدیر امم کیا ہے	شمشیر و سناں اوّل، طاؤس و رباب آخر
میخانۂ یورپ کے دستور نرالے ہیں	لاتے ہیں سرور اوّل، دیتے ہیں شراب آخر
کیا دبدبۂ نادر کیا شوکتِ تیموری	ہو جاتے ہیں سب دفتر، غرقِ مئے ناب آخر
تھا ضبط بہت مشکل اس سیلِ معانی کا	کہہ ڈالے قلندر نے اسرارِ کتاب آخر

(بالِ جبریل)

ظاہر ہے کہ حسرت اور ان کے غزل گو معاصرین، اقبال کی اس قلندری تک پہنچ ہی نہیں سکتے تھے۔ بقول صدیق الرحمٰن قدوائی:۔

> ''اقبال کی شاعری میں جو قوت و عظمت تھی اور اسے جو مقبولیت حاصل ہوئی، اس کی بنا پر بلا تامل کہا جا سکتا ہے کہ ان کے سامنے کسی کا چراغ جلنا مشکل تھا اگر اس میں روشنی کا اپنا سرچشمہ نہ

ہوتا، چنانچہ اس دَور کے غزل گوشعراء میں خود اپنا چراغ جلا لینے والے، وہی لوگ ہو سکتے تھے جن کی غزل میں فنی کمال کے ساتھ ساتھ، اس عہد کی جذباتی اور فکری فضا سے کسی نہ کسی قسم کی ہم آہنگی بھی ہوتی۔" (اُردو غزل مرتبہ کامل قریشی۔ صفحہ ۲۲۵)

سیماب اکبر آبادی (۱۸۸۰ء تا ۱۹۵۲ء) نے اقبال کے تتبع میں، غزل میں افکارِ عالیہ کی تبلیغ کی مگر خود اپنی شاعری میں وہ فکر کو جذبہ نہ بنا سکے جس کی وجہ سے ان کی غزلوں میں رَس جَس کی بہت کمی نظر آتی ہے۔ شاعروں کے لئے انھوں نے جو نصب العین بنایا وہ اپنی جگہ درست مگر جمالیاتی رچاؤ اور جذبے کی گرمی کے بغیر شاعری، برف پوش چوٹیوں سے ڈھکی ایک ایسی پہاڑی بن جاتی ہے جس سے انسان مرعوب تو ہو سکتا ہے مگر متاثر نہیں ہوتا۔ سیماب کا خیال ہے کہ:-

"زمانہ بہت آگے نکل چکا ہے۔ اب فرضی عشق و محبت جتانے کا وقت باقی نہیں رہا۔ مجازی جذباتِ وصل و فراق کی نقالی کا موقع نہیں رہا۔ حقیقی موضوعات اس قدر کثیر موجود ہیں کہ ہمیں فرضیات وظنیات کی طرف متوجہ ہونے کی مہلت بھی نہیں ملنی چاہئے۔ ہمیں کاغذ پر ذہن سے وہ چیز لانی چاہئے جو ہمارے بعد کاغذ سے ذہنوں میں منتقل ہو سکے اور جو ہمارے لئے، ہمارے ملک کے لئے اور فرزندانِ وطن کے مستقبل کے لئے ایک ابدی پیام بن سکے۔"
(کلیم عجم صفحہ ۳۸۔ بحوالہ شاعر بمبئی ستمبر ۲۰۰۰ء)

قطع نظر اس امر کے کہ شاعری کو ہدایت ناموں کی ضرورت نہیں ہوتی، سیماب نے اپنے اس بیان میں شاعری کے صرف فکری اور نظریاتی پہلوؤں پر ہی زور دیا ہے۔ شعر کی ماہیت اور اس کے جمالیاتی اور فنی پہلوؤں پر شاید انھوں نے غور ہی نہیں کیا۔ اپنی ساری فنی پختگی اور قادر الکلامی کے باوجود انھوں نے جدید غزل پر اپنی کوئی چھاپ نہیں چھوڑی۔ ان کی حد یہاں تک پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے:-

آدمی اور قیودِ تن و سر سے گزرے | کیا فرشتے تھے جو اس راہ گزر سے گزرے
کوئی افسانہ ہو بن جائے گا افسانۂ دل | شرط یہ ہے کہ محبت کی نظر سے گزرے

سیمابؔ کے برخلاف فانی بدایونی (۱۸۷۹ء تا ۱۹۴۱ء) کا شعور زیادہ روشن اور ان کی فکر زیادہ تابناک تھی۔ ادراکِ غم اور احساسِ مرگ کو اگر چہ انھوں نے شعوری طور پر اپنا موضوعِ سخن بنالیا تھا تاہم ان کے اشعار میں فکری صلابت، تاثیر و تغزل اور جمالیاتی احساس کی کمی نہیں ہے۔ ان کا احساسِ مرگ زندگی سے فرار کا اظہار نہیں ہے بلکہ ایک ایسی ابدی حقیقت کی تلاش ہے جس میں زندگی کی ساری کلفتوں اور مصیبتوں کی سمائی ہو سکے۔ یہ ایک قسم کا تزکیۂ نفس ہے جسے فانؔی حالات کی تلخیوں سے چھٹکارہ پانے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ فانؔی کی ذاتی زندگی میں صرف آسودگی ہی نہیں بلکہ عیش کوشی اور جاہ طلبی بھی موجود تھی اور حیدر آباد میں وہ کافی خوش اوقات رہے (دیکھئے دربارِ دُربار از صدق جائسی) لیکن خاص بات یہ ہے کہ ان کی شاعری میں احساسِ غم اوپر سے اوڑھا ہوا نہیں معلوم ہوتا بلکہ ان کے اندرون کا ایک مخصوص اظہار بن کر ابھرتا ہے۔ فانؔی کے یہ اشعار دیکھئے:-

خوشی سے رنج کا بدلہ یہاں نہیں ملتا | وہ مل گئے تو مجھے آسماں نہیں ملتا
وہ بدگماں کہ مجھے تابِ رنجِ زیست نہیں | مجھے یہ غم کہ غمِ جاوداں نہیں ملتا
دیارِ عمر میں اب قحطِ مہر ہے فانؔی | کوئی اجل کے سوا مہرباں نہیں ملتا

لکھنؤ کے شعراء عزیؔز، ثاقبؔ، صفی، آرزؔو، اور آثرؔ بھی کم و بیش حسرؔت کے ہمعصر تھے تاہم ان کی زیادہ تر توجہ اپنے اپنے مخصوص دائروں میں زبان و بیان کو چمکانے یا پھر طرزِ مصحفی و میر کو اپنانے پر رہی جس کی وجہ سے غزل کے نئے رویوں کی آبیاری میں یہ شعراء کوئی موثر رول نہ ادا کر سکے، ایسا واضح، صاف اور موثر کردار جو حسرؔت، فانؔی اصغر جگر اور یگانہؔ نے ادا کیا۔

اصغر گونڈوی (۱۸۸۳ء تا ۱۹۳۶ء) کا واضح میلان تصوّف کی طرف تھا مگر اس

باب میں بھی انھوں نے اپنی راہ الگ بنائی۔ ان کا تصوّف بے رنگ اور بے رس نہیں ہے، بلکہ اس میں خاصی رنگینی اور رعنائی موجود ہے۔ یہ رنگینی خیال اور طرزِ ادا دونوں میں پائی جاتی ہے اور ان کے رچے ہوئے شعری ذوق کا خوبصورت اشاریہ بن جاتی ہے:-

بنالیتا ہے موجِ خونِ دل سے خود چمن اپنا وہ پابندِ قفس جو فطرتاً آزاد ہوتا ہے

ہم اس نگاہِ ناز کو سمجھے تھے نیشتر تم نے تو مسکرا کے رگِ جاں بنادیا

ہو نور پہ کچھ اور ہی اک نور کا عالم چھاجائے جو اس رخ پہ مرا کیفِ نظر بھی

ترے جلووں کے آگے ہمتِ شرح و بیاں رکھ دی زبانِ بے نِگہ رکھ دی، نگاہِ بے زباں رکھ دی

نظر اس حسن پر ٹھہرے تو آخر کس طرح ٹھہرے کبھی جو پھول بن جائے کبھی رخسار ہو جائے

تھا لطفِ جنوں دیدۂ خونابہ فشاں سے پھولوں سے بھرا دامنِ صحرا نظر آیا

اصغر کی شاعری کی جڑیں زمین میں بہت گہری پیوست نہیں ہیں۔ ان کا تصورِ حسن ماورائی ہے اور اس میں جذبے کی گرمی اور روشنی کا فقدان ہے۔ تصوّف ان کے لئے ضابطۂ حیات نہیں بلکہ احساسِ جمال کے اظہار کا وسیلہ ہے۔ اصغر کی پوری شاعری بڑی ہموار، سنبھلی سنبھلی اور آرزو چشیدہ ہے۔ ان کا اسلوبِ بیان بڑا نکھرا ستھرا اور رنگینی و رعنائی سے پُر ہے۔ حسرت کے معاصرین میں اصغر گونڈوی اپنے منفرد لب و لہجے اور احساسِ جمال کی بنا پر کسی طرح نظر انداز نہیں کیے جاسکتے اور نہ جدید غزل کے فروغ میں ان کے حصے کی ان دیکھی کی جاسکتی ہے۔ جگر مرادآبادی (۱۸۹۰ء تا ۱۹۶۰ء) کا سلسلہ بظاہر تو اصغر ہی سے ملتا ہے لیکن اصغر سے شدید جذباتی وابستگی کے باوجود، اپنے شاعرانہ سروکار میں وہ

اصغر سے بالکل الگ ہو جاتے ہیں۔ ان کی عاشقی اور حسن پرستی دونوں بالکل ارضی ہیں اور دونوں ان کے کھرے اور سچے جذبات کی آئینہ دار ہیں۔

جگر کے ابتدائی دور کی شاعری اگرچہ روایتی طرزِ فکر کو اجاگر کرتی ہے لیکن 'شعلۂ طور' تک آتے آتے ان کا انفرادی لہجہ خاصہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ سرمستی و سرشاری اس کے خاص جوہر ہیں۔ یہ سرمستی اور سرشاری ان کے اندرون سے پھوٹتی ہے اور سامع و قاری سے براہِ راست مکالمہ کرتی ہے:۔

شام سے آگئے جو پینے پر　　صبح تک آفتاب ہیں ہم لوگ

کیوں مستِ شرابِ عیش و طرب تکلیفِ توجہ فرمائیں
آوازِ شکستِ دل ہی تو ہے، آوازِ شکستِ جام نہیں

لاکھ آفتاب پاس سے ہو کر گزر گئے　　بیٹھے ہم انتظارِ سحر دیکھتے رہے

عمر کے دورِ آخر میں جب وہ شراب سے تائب ہو چکے تھے، ایک حکیمانہ اور فلسفیانہ ادراک کی کارفرمائی ان کی شاعری میں خاصی نمایاں نظر آتی ہے۔ اب حسن پرستی اور عاشقی کے بجائے دنیا کو ایک سچے انسان اور سچے شاعر کی آنکھ سے دیکھنے کی طلب بڑھ جاتی ہے اور ان کے کلام میں اس طرح کے اشعار کی فراوانی ہو جاتی ہے:۔

جان کر منجملۂ خاصانِ میخانہ مجھے　　مدتوں رویا کریں گے جام و پیمانہ مجھے

محبت صلح بھی پیکار بھی ہے　　یہ شاخِ گل بھی ہے، تلوار بھی ہے

ان کا جو فرض ہے وہ اہلِ سیاست جانیں　　میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے

جہلِ خرد نے دن یہ دکھائے گھٹ گئے انساں، بڑھ گئے سائے

تو مرے حالِ پریشاں پہ بہت طنز نہ کر اپنے گیسو بھی ذرا دیکھ، کہاں تک پہنچے

جگر کی شاعری زبان اور طرزِ بیان کے لحاظ سے بھی معرکہ آرا ہے۔ ان کے الفاظ وتراکیب میں جو نرمی، شائستگی اور گھلاوٹ ہے اور طرز ادا میں جو نغمگی اور بے ساختگی ہے، وہ ان کی رچی ہوئی مہذب شخصیت کی غماز ہے۔ جگر، عوام وخواص دونوں میں یکساں طور سے مقبول رہے اور اپنے عہد کی غزلیہ شاعری پر انھوں نے دوررس اثرات چھوڑے۔ حسرت کے معاصرینِ خاص میں جگر اور یگانہ ایک دوسرے سے بالکل متخالف بلکہ متضاد ہوتے ہوئے بھی ایک ایسے کُل کا متعدبہ جزو ہیں جس سے جدید غزل کی احیائی صورت حال مستحکم ہوئی اور غزل پھر سے پٹری پر آ گئی۔

مرزا یاس یگانہ (۱۸۸۴ء تا ۱۹۵۶ء) نے غالب شکن کی حیثیت سے زیادہ شہرت بٹوری لیکن غزل کے احیاء میں ان کا جو کنٹری بیوشن ہے وہ لکھنؤ کے کسی شاعر کے حصے میں نہیں آیا۔ وجہ صاف ہے۔ لکھنؤ کے شعراء کو صرف زبان اور اس کے متعلقات کو اجالنے، فن کی باریکیوں کو ابھارنے اور طرزِ ادا کی خوبیوں کا گراف بلند رکھنے کی فکر تھی۔ غزل کے احیاء کی، اس کو اپنے پیروں پر کھڑا کر دینے کی فکر نہ تھی۔ جو لوگ لکھنویت کے اسیر نہ تھے، انھوں نے اس سے آگے بڑھ کر بھی سوچا اور غزل کے فطری ارتقا کے امکانات کو کھنگالنے کی سعی کی۔ کیا یہ محض اتفاق ہے کہ حسرت کے چاروں اہم معاصرین (فانی، اصغر، جگر، یگانہ) غیر لکھنوی تھے! مرزا یاس یگانہ عظیم آباد کے اصل باشندے تھے مگر عالمِ شباب میں لکھنؤ آ کر بس گئے تھے۔ اور پھر یہیں ان کا انتقال ہوا۔ لکھنؤ کے شعراء نے یگانہ کو کبھی تسلیم نہیں کیا جس کی وجہ سے ان کو بھی ایک قسم کی ضد ہو گئی اور وہ ان پر اپنی برتری ثابت کرنے میں حد سے گزر گئے۔ یگانہ کے کلام میں جوزورِ بیان اور مردانہ لب ولہجہ ہے، وہ ان کو اپنے تمام معاصرین سے منفرد بنا دیتا ہے۔ طنز اور کہیں کہیں تضحیک اس کے علاوہ ہے۔ تخیل کی بلندی اور ذہنی پرواز میں وہ کبھی کبھی بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ یگانہ کی شاعری

میں تغزّل کا حصّہ کمزور ہے مگر اس کی پُروتی، مضامین کے تنوع، فلسفیانہ اندازِ فکر، بندش کی چستی، طرزِ ادا کی ندرت اور جوشِ بیان سے بخوبی ہو جاتی ہے:۔

امید و بیم نے مارا ہمیں دورا ہے پر کہاں کے دیر و حرم، گھر کا راستہ نہ ملا

ادب نے دل کے تقاضے اٹھائے ہیں کیا کیا ہوس نے شوق کے پہلو دبائے ہیں کیا کیا
پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا
خوشی میں اپنے قدم چوم لوں تو زیبا ہے وہ لغزشوں پہ مری مسکرائے ہیں کیا کیا

کون دیتا ہے دادِ ناکامی خونِ فرہاد، بر سرِ فرہاد

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا چال پر تو ظالم کی سادگی برستی ہے

حسرتؔ کے ہم عصروں میں یگانہ سے زیادہ دبنگ شاعر کوئی دوسرا نہیں اور جدید غزل کے فروغ میں ان کا حصّہ بھی کسی دوسرے شاعر سے کم نہیں۔

خود حسرتؔ موہانی کی شاعری بڑے سبج سبھاؤ کی شاعری ہے۔ اس میں تکلّف اور تفلسف تو نہیں ہے لیکن یہ عورت کے فطری حسن کی ادا شناس ہے اور خود فطرت سے راست مکالمہ کرتی ہے۔ حسرتؔ کی شاعری میں آڑے ترچھے خطوط نہیں ملتے مگر حسن اور اس کے جسمانی و ذہنی وجود سے لذت اندوز ہونے کا ایک لطیف احساس ملتا ہے۔ حسرتؔ کی ساری غزلیات ایک معیار کی نہیں ہیں۔ ان کا بیشتر کلام کلاسیکی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے لیکن جہاں انھوں نے خود اپنے اندرون کو پہچانا ہے وہاں ایسے شعر بھی کہہ گئے ہیں جو آج بھی تصوّرات کو رنگین اور حسیّات کو نور و سرور میں شرابور کر دیتے ہیں۔

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرحداری کا طُرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

رونقِ پیرہن بنی شوخیٔ جسمِ نازنیں — اور بھی شوخ ہو گیا، رنگ ترے لباس کا

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام — دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

حسنِ بے پروا کو خود بین وخود آرا کردیا — کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کردیا

تو نے حسرتؔ کی عیاں تہذیبِ رسمِ عاشقی — اس سے پہلے اعتبارِ شانِ رسوائی نہ تھا

اس میں شک نہیں کہ تہذیبِ رسمِ عاشقی کو زیادہ کارگر بنانے اور اپنے عہد کے رویوّں سے زیادہ مطابقت پیدا کرنے میں انھوں نے اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کا پورا استعمال کیا اور بالآخر حسرتؔ اور ان کے معاصرین نے غزل میں نئی روح پھونکی اور وہ اس قابل بن گئی کہ جدید حسیّات کا ساتھ دے سکے اور زمانے سے قدم ملا کر آگے بڑھ سکے۔

حسرتؔ کی شاعری میں صرف حسن پرستی ہی نہیں بلکہ معاملاتِ من وتو کے کچھ اور بھی پہلو ہیں جس سے حسرتؔ کی شاعرانہ تخلیقیت کا اندازہ لگانا مشکل نہیں:-

خرد کا نام جنوں پڑ گیا، جنوں کا خرد — جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

کچھ حد سے بڑھ چلی ہیں تری کج ادائیاں — اس درجہ اعتبارِ تمنا نہ چاہئے

رائگاں حسرتؔ نہ جائے گا مرا مشتِ غبار — کچھ زمیں لے جائے گی، کچھ آسماں لے جائے گا

یہی عالم رہا گر اس کے حسنِ سحر پرور کا — تو باقی رہ چکی دنیا میں راہ ورسمِ ہشیاری

وصل کی بنتی ہیں ان باتوں سے تدبیریں کہیں — آرزوؤں سے پھرا کرتی ہیں تقدیریں کہیں

التفاتِ یار تھا اک خوابِ آغازِ وفا　　　سچ ہوا کرتی ہیں ان خوابوں کی تعبیریں کہیں

حسرتؔ کی شاعرانہ صلاحیت میں کلام نہیں، مگر اس حقیقت کا اعتراف بھی لازم ہے کہ ان کی شہرت و مقبولیت میں شاعری سے کہیں زیادہ حصہ، ان کے سیاسی کردار کا تھا۔ وہ ایک بہت بڑے لیکن بہت ناکام سیاسی رہ نما تھے۔ ان کی بے لوثی، فقر و استغنا اور خودداری بلکہ خود پروری نے ان کو سارے ملک میں مشہور کر دیا۔ ان کا شاعرانہ سروکار اور سیاسی کردار الگ الگ سہی لیکن اس تقسیم کے بعد بھی شخصیت تو ایک ہی تھی جس کا فائدہ ان کی دونوں حیثیتوں کو پہنچا اور وہ اپنی ظاہری ہیئت کذائی کے باوجود ایک محبوب اور محترم شخصیت بن گئے۔ ان کی زندگی، شاعری اور سیاست بہر حال الگ الگ خانوں میں بٹی ہوئی تھی جس کے سرے بظاہر ایک دوسرے سے ملتے ہوئے نظر نہیں آتے

اُردو غزل کے دورِ جدید میں حسرتؔ اور ان کے معاصرین فانیؔ، اصغرؔ، جگرؔ، اور یگانہؔ کا کنٹری بیوشن ناقابلِ تنسیخ ہے۔

رُباعیاتِ یگانہ کے چند امتیازی پہلو

مرزا واجد حسین یگانہ چنگیزی (پ ۱۷/اکتوبر ۱۸۸۴ پٹنہ۔م ۳/فروری 1956 لکھنؤ) ایک بیحد قادرالکلام شاعر تھے اورفنِ عروض ولغت میں مہارتِ تامہ رکھتے تھے۔ مقابلہ آخر اہل لکھنؤ سے تھا جوزبان دانی میں مشکل ہی سے کسی باہری آدمی کوخاطر میں لاتے تھے۔یگانہ نے سعیِ بلیغ سے علمِ بلاغت فنِ عروض اور لغت ومحاورہ دانی میں زبردست قدرت حاصل کی اور بزعمِ خود، استاد یگانہ کہلائے۔غزل میں ان کا جیسامردانہ تیوراورپُرشورلہجہ ان کے کسی دوسرے ہمعصر کونصیب نہیں ہوا۔غزل کے ساتھ ساتھ انھوں نے رُباعی کے فن میں بھی اختصاص حاصل کیااور بیسویں صدی کے چند مخصوص رُباعی گوشاعروں میں اپنا نام صیغۂ امیتاز میں درج کرایا۔

عام خیال یہ ہے کہ رُباعی ایک مشکل اور پیچیدہ فن ہے اوراس سے وہی شعراء عہدہ برآہوسکتے ہیں جن کونہ صرف فنِ عروض پر پوری دسترس حاصل ہو بلکہ مضمون کونگینے کی طرح جڑنے کافن بھی جانتے ہوں۔بیسویں صدی میں جن شعراء نے رُباعی میں اختصاص حاصل کیایاکم ازکم رُباعی کے لوازماتِ فن کوکامیابی سے برتا،ان میں امجد حیدرآبادی اور جگت موہن لال رواںؔ کے علاوہ جوش ملیح آبادی،تلوک چندمحروم،فراق گورکھپوری، جاں نثار اختر،کالی داس گپتارضا،شمس الرحمٰن فاروقی،عبدالعزیز خالد اورناوک حمزہ پوری کے نام ذہن میں آتے ہیں۔

ان دنوں کچھ اورمعروف اورغیرمعروف شعراء کورُباعی گوشاعرہونے کاشرف حاصل کرنے کی للک پیدا ہوئی ہے۔یہ غریب بحرِ ہزج کے اخرب واخرم شجرے کے

۲۴اوزان میں سے ۲۳اوزان کو چھونیکی ہمت نہیں کرسکتے البتہ ایک بہت سہل اور رواں وزن یعنی، مفعول مفاعیل مفاعیلن فع، میں چار مصرع کہہ کر رُباعی گوشاعر بن جاتے ہیں۔اُردو کے ادبی رسائل میں اندنوں جتنی رُباعیاں شائع ہورہی ہیں وہ تقریباً سب اسی ایک وزن پر ہوتی ہیں۔مزید خرابی یہ ہے کہ ہرایک رُباعی کے چاروں مصرعے لازماً اسی ایک وزن (مفعول، مفاعیل، مفاعیلن فع)میں ہوتے ہیں جبکہ ایک رُباعی کے چار مصرعوں میں سے ایک یااس سے زائد مصرعوں کاالگ الگ وزن میں ہونا نہ صرف جائز ہے بلکہ ایک اختصاص سمجھا جاتا ہے۔جوشاعر رُباعی کے فن سے آگاہ ہیں وہ اس وزن کو شاذونادر ہی استعمال کرتے ہیں۔مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ رُباعی کے مصرعوں میں جب تک ضحافات کا عمل نہ ہواور مصرعوں کی قرآت میں جھٹکا نہ لگے،اس وقت تک رُباعی گوئی کا حق ادانہیں ہوتا۔

یگانہ رُباعی کے فن سے پوری طرح آگاہ تھے۔انھوں نے اپنی پوری زندگی میں چارسو[1] سے زیادہ رُباعیاں کہیں اور حق یہ ہے کہ اس فن میں ایک ماہرِفن کا درجہ حاصل کرلیا۔ ان کی رباعیات اخرب واخرم کے مختلف اوزان میں ہیں اوران میں رُباعی کے امتیازی نشانات پوری طرح اجاگر ہوتے ہیں۔مضامین میں بھی بڑا تنوع ہے۔

یگانہ اگر چہ فکروفلسفہ کے آدمی نہ تھے لیکن زندگی کے تجربات ومشاہدات اور ذاتی سوچ نے ان کو بڑا جاندار مسالہ فراہم کردیا تھا جس کا انھوں نے اپنی رُباعیات میں پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ان کا دوسرا مجموعۂ کلام ''ترانہ'' (مطبوعہ ۱۹۲۳ء) جو تمام تر رُباعیات ہی پر مشتمل ہے،اس وقت شائع ہوا جب یگانہ اپنی عمر کے نقطۂ عروج پر تھے اوران کی استادی کا ہرطرف اعتراف کیا جانے لگا تھا۔اس کتاب میں کل ۲۰۵ رُباعیاں شامل ہیں اور خاص بات یہ ہے کہ ہررُباعی پرایک عنوان بھی چسپاں ہے جبکہ ''آیاتِ وجدانی'' اور ''گنجینہ'' میں شامل رُباعیاں عنوانات سے خالی ہیں۔ترانہ کی پہلی رُباعی،جس پر ''ترانۂ نیم شبی'' کا عنوان دیا گیا ہے،اپنے آپ میں ایک نئے ذائقے کی حامل ہے،ایک ایساذائقہ جس کوخود شاعر نے بعد میں بہت کم دہرایا ہے۔

---

[1] ''کلیاتِ یگانہ'' مرتبہ: مشفق خواجہ (مطبوعہ کراچی جنوری ۲۰۰۳ء) میں یگانہ کی ۴۲۷ رُباعیات درج ہیں۔

ساجن کو کبھی منالو، پھر سولینا سوتی قسمت جگالو، پھر سولینا
سوتا سنسار، سننے والا بیدار اپنی بیتی سنالو، پھر سولینا

اپنی فضا اور ڈکشن کے لحاظ سے یہ رُباعی ایک طرف امیر خسرو کی روایت کو تازہ کرتی نظر آتی ہے تو دوسری طرف تصوّف کے اشارات ۔سے بھی لبریز ہے۔یگانہ اپنے مزاج اور افتادِ طبع کے لحاظ سے تصوّف کے آدمی نہ تھے لیکن دنیا کی بے ثباتی اور تقدیر کی ستم ظریفی نیز ذہنی ناآسودگی کی چھوٹ ان کی رُباعیوں پر بار بار پڑتی نظر آتی ہے ۔

کعبے کی طرف دور سے سجدہ کرلوں یا دہر کا آخری نظارہ کرلوں
کچھ دیر کی مہمان ہے فانی دنیا ایک اور گنہ کرلوں کہ توبہ کرلوں

یارانِ شباب رات کٹنے کی ہے دیر بجھتا ہے کنول، ہوا پلٹنے کی ہے دیر
محفل میں جھومتے رہوگے کب تک آنکھیں کھلنے کی، دل اچٹنے کی ہے دیر

مہمان ہے تو، صاحب خانہ میں ہوں آئینۂ حسنِ جاودانہ میں ہوں
مجھ سا کوئی دوسرا نہ تجھ سا کوئی یکتائے جہان تو ہے، یگانہ میں ہوں

آخری مصرعے میں یگانہ نے اپنے تخلص کا بھرپور فائدہ اٹھایا ہے۔عجب نہیں کہ ان کو یہ خیال فارسی شاعر انوری کے اس مطلع سے آیا ہو جو اس نے اکبر کے دربار میں پہلی مرتبہ پیش ہونے پر پڑھا تھا ۔

ہیچ مادر کس نہ زاید زیرِ چرخ چنبری
پادشا ہے چوں جلال الدیں، گدا چوں انوری

بہر حال رُباعی خوب ہے اور یگانہ کے مزاج کی شدید انفرادیت کو بخوبی ظاہر کردیتی ہے۔مختلف موضوعات پر یگانہ کی کچھ اور رُباعیاں دیکھئے اور ان کی قادرالکلامی کی

دادد یجئے۔

مُردوں کو کشاں کشاں لئے پھرتی ہے
پھرتے ہیں جہاں جہاں لئے پھرتی ہے
منہ موڑ کے لکھنؤ سے پہنچے ہیں دکن
تقدیر کہاں کہاں لئے پھرتی ہے

یارانِ چمن یہ رنگ و بو مجھ سے ہے
تم سے کیا ہوگا، لکھنؤ مجھ سے ہے
میں جانِ سخن ہوں بلکہ ایمانِ سخن
دنیائے ادب کی آبرو مجھ سے ہے

دل کو پہلے ٹٹول لیتا ہوں میں
پھر تحفۂ درد مول لیتا ہوں میں
آثارِ زلال و دُرد و مستی و خمار
آنکھوں آنکھوں میں تول لیتا ہوں میں

موجوں سے لپٹ کے پار اترنے والے
طوفانِ بلا سے نہیں ڈرنے والے
کچھ بس نہ چلا تو جان پر کھیل گئے
کیا چال چلے ہیں ڈوب مرنے والے

''ترانہ'' میں ۱۴ رُباعیات فارسی زبان میں اور ۲۹ رُباعیاں ظریفانہ نوعیت کی ہیں۔ بطور نمونہ ایک رُباعی فارسی کی اور دو ظریفانہ رُباعیاں درجِ ذیل ہیں ۔

شعلہ زشرارت نتواں باز آمد
پروانہ زفطرت نتواں باز آمد
انساں کہ مرکّب است از جہل و خطا
از جرمِ محبت نتواں باز آمد

ڈر کیا ہے، بلا سے رات اندھیری ہی سہی
کچھ ہو نہیں سکتا تو دلیری ہی سہی
پھرتے ہیں ترے کوچے میں اہلے گہلے
چوری نہ سہی تو ہیرا پھیری ہی سہی

منبر پہ جناب جب کبھی ریز کریں
جو بات کریں مضحکہ انگیز کریں
انگور حلال اور مئے انگور حرام
گڑ کھائیں گلگلوں سے پرہیز کریں

یگانہ کی رُباعیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ نہ صرف رُباعی کے فن پر ان کو پوری قدرت حاصل تھی بلکہ محاورہ بندی اور ضرب الامثال کے برمحل استعمال پر بھی وہ خاصی مہارت رکھتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی بول چال کی زبان کو بھی انھوں نے بڑی سہولت سے اپنی رباعیات میں استعمال کیا ہے اور اہلِ لکھنؤ پر بار بار یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ۔ تم سے کیا ہوگا لکھنؤ مجھ سے ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ ان کے اس دعوے کو لکھنؤ میں کتنوں نے قبول کیا اور کتنوں نے اس کو مسترد کر دیا۔ یگانہ بہر حال اپنی سی کہتے رہے اور اپنی سی کرتے رہے اور ان کا سر کبھی کسی سے فرو نہیں ہوا۔ یگانہ کی رباعی کا ہر مصرع بڑا اصاف، سجل اور ترشا ترشایا ہوتا ہے۔ نہ خیال گنجلک ہوتا ہے اور نہ طرزِ اظہار میں کوئی ژولیدگی ہوتی ہے۔ زبان کو وہ استادانہ تصرّف کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور بعض اوقات ایسے غیر معروف محاورے بھی شعر میں کھپا دیتے ہیں جن کو معمولی درجے کا شاعر چھونے سے بھی ڈرتا ہے لیکن وہ اپنے تمام محاوروں اور تراکیب کا جواز پیش کرنے کی بھی اہلیت رکھتے ہیں اور معترض کا ڈٹ کر مقابلہ کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ ان کی رباعیات کے غریب محاورات میں سے چند محاورات اس طرح ہیں:۔

اہلے گہلے پھرنا، چہرہ بگڑنا، بھاڑ میں تپنا، آگا باندھنا، پتا بچارنا، آئی گئی کرنا، اَم جانا، پتّاتے پھرنا، ٹھکرا چاٹنا، ہیانہ پھوٹنا، پٹم ہونا، پھیر کھانا، تیور جلنا وغیرہ وغیرہ۔ شعر میں اس طرح کے غریب محاوروں کو کھپانا کافی مشکل کام ہوتا ہے کیونکہ ذرا سی چوک سے شعر میں ابتذال پیدا ہونے کا پورا امکان رہتا ہے۔ یگانہ جب یہ غریب محاورات شعر میں لاتے ہیں تو اس کا نہ صرف جواز رکھتے ہیں بلکہ ابتذال بھی نہیں پیدا ہونے دیتے، حالانکہ کبھی کبھی وہ اس کوشش میں ناکام بھی ہوجاتے ہیں۔ یگانہ کی زبان دانی کا اعتراف کرتے ہوئے پروفیسر ممتاز حسین کہتے ہیں:۔

> ”یگانہ نے اور شعرا کی طرح زبان کو کبھی توڑا مروڑا نہیں بلکہ ایک واقف کارانہ اعتماد، ایک ماہرانہ وثوق کے ساتھ، قاعدے اور ضابطے کے ساتھ اجتہادات کئے، اس لئے کٹر سے کٹر زبان کا ناقد بھی ان کے اکتسابات کو بدعت نہ کہہ سکا۔“ (کلّیاتِ یگانہ۔ ص ۴۴۴)

یگانہ کی ایک اور امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ رُباعیات میں بول چال کی زبان سے پورا فائدہ اٹھاتے ہیں اور اس سے بیان میں چستی اور زور پیدا کرتے ہیں۔ ادبی/شاعرانہ زبان کے ساتھ ساتھ بول چال کی زبان کو شعر میں برتنا ان کا ایک ایسا کارنامہ ہے جس میں ان کا کوئی ہمعصر شاعر شریک نہیں ہے۔ یگانہ کی جن رباعیوں پر "مزاحیہ" کا عنوان دیا ہوا ہے، ان میں بول چال کی زبان کا رنگ و آہنگ زیادہ ابھر کر سامنے آیا ہے۔ سچ پوچھئے تو یہ مزاحیہ رُباعیاں ہیں بھی نہیں۔ زیادہ سے زیادہ ان کو نیم ظریفانہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے ہندی کے گیتوں کی زبان بھی رُباعیات میں استادانہ مہارت کے ساتھ استعمال کی ہے اگر چہ اس قسم کی رُباعیات کی تعداد بہت کم ہے۔

جہاں تک رُباعیات کے مضامین اور فکر و خیال کا تعلق ہے تو ان کے تنوع میں کلام نہیں، لیکن یہ مضامین کسی گہری فکری بصیرت کا پتہ نہیں دیتے، البتہ ان میں کچھ نہ کچھ نیاپن اور انسانی فطرت کے مظاہر کو گرفت میں لانے کی کوشش ضرور ملتی ہے۔ گرد و پیش کی زندگی میں ہونے والے واقعات و حادثات کا ان کی رُباعیات سے کچھ پتہ نہیں چلتا۔ ایک طرح کی داخلیت ہی ان کے موضوعات پر حاوی رہتی ہے۔

یگانہ کا مزاج ایسا تھا یا ایسا بن گیا تھا کہ وہ اپنے سوا، اپنے کسی ہمعصر شاعر کو خاطر میں نہیں لاتے تھے چاہے وہ فانؔی، حسرؔت، اصغؔر یا جگرؔ ہی کیوں نہ ہوں۔ میرا خیال ہے کہ رباعی کو اتنے التزام سے لکھنے اور کتابی صورت میں شائع کرنے میں بھی ان کا جذبۂ تفاخر ہی کام کر رہا تھا۔ یہ ایک چیلنج تھا کہ دیکھو، اس طرح سے کہتے ہیں سخنور سہرا۔ ان کے ہم عصروں میں حسرؔت، اصغؔر، فانؔی، جگرؔ کے یہاں رباعیات نہیں ہیں۔ یہ سب پورم پور غزل کے شاعر تھے، اور اسی میں ان کا ہنر بروئے کار آتا تھا۔ یگانہ کے لکھنوی معاصرین، عزیزؔ، ثاقبؔ، محشرؔ، صفیؔ کے بارے میں میں وثوق سے کچھ نہیں کہہ سکتا تاہم یہ حقیقت بالکل عیاں ہے کہ رباعی کو یگانہ نے اپنے ہم عصر شاعروں پر دھونس جمانے کے لئے استعمال کیا ہے۔ یہ بات ڈھکی چھپی نہیں کہ اپنے ہم عصر شاعروں کے بارے میں ان کا رویہ نہ صرف غیر منصفانہ بلکہ تضحیک آمیز بھی تھا۔ ذرا یگانہ کی اس رُباعی پر نظر ڈالئے اور دیکھئے کہ یگانہ کیا کہتے ہیں۔

شاعر تو ہیں بہتیرے ادھورے بے ڈول ارباب نظر کا یاد رکھیو یہ قول
داغ و جگر و حسرت و فانی جیسے شاعر ہیں، یگانہ تو ہزاروں لاحول

اصغر گونڈوی کی مذمّت میں الگ سے متعدد رُباعیاں ہیں۔ایک نسبتاً کم گرم رُباعی اس طرح ہے ۔

جو میں نے کہا، وہ بھی وہی کہنے لگا دو باتیں سن کے تیسری کہنے لگا
میں نے کہی فارسی تو دیکھا دیکھی کالا کوّا بھی فارسی کہنے لگا

مہاراجہ سرکشن پرشاد کے لئے ایک رُباعی میں کہا کہ مہاراجہ چاہے جتنے بڑے آدمی ہوں، ہم ایسے سرپھروں سے بڑے کیا ہوں گے! اتنا ہی نہیں، نقاد، ادبِ لطیف، نیا ادب اور ترقی پسندی، وہ سب سے بیزار تھے اور ان سب کو انھوں نے اپنی رُباعیوں میں تختۂ مشق بنایا ہے۔ غالب سے تو ان کی ازلی دشمنی تھی ہی، ان کو بخشنے کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے، البتہ ان سب باتوں سے خود یگانہ کی شدّت پسندی، بے لگام انانیت اور بے رحم جذباتیت قدم قدم پر عیاں ہو جاتی ہے۔ بقول بلند اقبال بیگم (دخترِ یگانہ) ”انھوں نے کسی کی شان میں مدح کے طور پر ایک مصرع بھی نہیں کہا۔“ (کلّیاتِ یگانہ۔ص ۹۰۶)

یگانہ کے دوست اور بہی خواہ پورے ملک میں بس خال خال ہی تھے تاہم انھوں نے ان لوگوں کے بارے میں کوئی رباعی نہیں کہی جو وقتاً فوقتاً ان کی دستگیری کرتے رہتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ مدح میں وہ جتنے بند تھے، قدح میں اتنے ہی کھلے تھے۔ یہ ان کا فطری مزاج تھا جس میں ان کے معاشی اور سماجی حالات نے اور زیادہ بگاڑ پیدا کر دیا تھا۔ غالب کی قدح میں تیس رُباعیاں تو صرف آیاتِ وجدانی (مطبوعہ ۱۹۲۷ء) ہی میں شامل ہیں۔ دیگر مجموعوں میں بھی نہ صرف غالب بلکہ غالب پسندوں کی مذمت میں متعدد رُباعیاں موجود ہیں۔ بطور نمونہ صرف ایک رُباعی درج ذیل ہے ۔

تلوار سے مطلب ہے نہ کھانڈے سے غرض مومن سے سروکار نہ ٹانڈے سے غرض
رنگون میں دم توڑتا ہے شاہ ظفر غالب کو ہے اپنے حلوے مانڈے سے غرض

غالب سے یگانہ کی مخاصمت کی اصل وجہ، معتقدانِ غالب سے ان کی کھٹ پٹ تھی۔ عزیز لکھنوی ان کا خاص ہدف تھے کیونکہ لکھنؤ میں سب سے پہلے انھوں نے ہی غالبؔ کے طرزِ فکر کو ابھارنے کی کوشش کی تھی۔ ان کی یہ کاوش مستحسن تھی اور خلوصِ نیت پر مبنی تھی مگر یگانہ نے عزیز کی مخالفت میں غالبؔ کو بھی توم ڈالا۔ بہر حال یہ قصہ، پارینہ ہے۔ اب یگانہ کی کچھ اور دلکش اور فکر انگیز رباعیاں دیکھئے ۔

چارہ نہیں کوئی جلتے رہنے کے سوا سانچے میں فنا کے ڈھلتے رہنے کے سوا
اے شمع تری حیاتِ فانی کیا ہے جھونکا کھاتے، سنبھلتے رہنے کے سوا

الٹا رستہ بتانے والے باز آ ٹوٹا چرخہ چلانے والے باز آ
کلجگ میں ہوس فضول ہے ست جگ کی الٹی گنگا بہانے والے باز آ

اتنا سادہ تو کوئی انسان بنے محفل میں قدم رکھتے ہی نادان بنے
گہرے اتنے کہ تھاہ دیتے ہی نہیں بیٹھے ہیں جو کھوئے ہوئے انجان بنے

یگانہ کی استادی میں کلام نہیں لیکن ان کی خودرائی اور شدّت پسندی نے ان کو جو نقصان پہنچایا، اس کی بھرپائی شاید ہی کبھی ممکن ہو سکے۔

☆☆☆

مظہر امام کے تنقیدی زاویے

مظہر امام شاعر بھی ہیں اور ناقد بھی اور ان کی یہ دونوں حیثیتیں ایک دوسرے کی معارض نہیں بلکہ مددگار ہیں۔ان کی خود احتسابی اور گہرا تنقیدی شعور، ان کی شاعری کو زیادہ کارگر اور بامعنی بناتا ہے اور ان کی تخلیقی جبلّت، ان کے تنقیدی افکار کو نئی جہت عطا کرتی ہے۔

ان کے تنقیدی مضامین کے دو مجموعوں، آتی جاتی لہریں مطبوعہ ۱۹۸۱ء اور ایک لہر آتی ہوئی مطبوعہ ۱۹۹۷ء میں شامل مضامین نہ صرف ان کی تنقیدی بصیرت کے آئینہ دار ہیں بلکہ ان میں ادب اور شاعری کو ایک تخلیق کار کے نقطۂ نظر سے پرکھنے اور جانچنے کا رویّہ، ان میں تازگی اور طرفگی کے عناصر بھی ابھارتا ہے۔

مظہر امام کے مضامین میں جو بات سرِ فہرست ہے وہ معاصر ادبی سروکار کی پرکھ میں ان کی بے رنگ اور کھری سچائی ہے۔صرف اتنا ہی نہیں بلکہ ان کی ایک امتیازی خصوصیت ہم عصر ادب اور کلاسیکی ادب سے ان کی گہری شناسائی اور ادب کے تمام میلانات اور رجحانات سے ان کی باخبری بھی ہے۔دوسرے لفظوں میں وہ خبر اور نظر دونوں سے متصف ہیں جس کا اعتراف، آلِ احمد سرور، اختر الایمان، گوپی چند نارنگ، نظیر صدیقی، ابنِ فرید، انور صدیقی، انور سدید اور علی حماد عباسی بھی کر چکے ہیں بلکہ موخر الذکر (علی حماد عباسی) نے تو یہاں تک لکھ دیا ہے کہ ”خلیل الرحمٰن اعظمی کے بعد، ہمارے ملک میں اتنا باخبر آدمی کوئی دوسرا نہیں، جتنا کہ میں نے مظہر امام کو ان کے مضامین میں پایا ہے۔“ اُردو دنیا کی تخلیقی اور غیر تخلیقی سرگرمیوں سے باخبر رہنا، ناقد کے لئے بہ منزلۂ فرض کے ہے اور جو لوگ باخبر نہیں ہوتے وہ اچھے اور معتبر ناقد بھی نہیں بن پاتے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ یہ وصف خلیل الرحمٰن

اعظمی اور مظہر امام ہی پر ختم نہیں ہو گیا بلکہ زمیں اور بھی، آسماں اور بھی ہیں۔

مظہر امام کا باخبر ہونا ایک وصف ہے لیکن ان کا بنیادی وصف سچ کہنا اور سچ لکھنا ہے جس کو آپ ادبی دیانتداری سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ ادبی دیانتداری، میرے خیال سے، نقد و نظر کے سروکاروں کی بنیادی شرط ہے لیکن یہ بھی ہے کہ تنقید کی روز افزوں گرم بازاری نے اس بنیادی شرط کو پسِ پشت ڈال دیا ہے اور اب تنقید بھی گروہ بندی اور عصبیت کا شکار ہو گئی ہے۔ مظہر امام نے اپنے دو مضامین ''ایک لہر آتی ہوئی'' اور ''ادبی تنقید یا گمراہی کا منشور'' میں اس رویّے کا ذکر خاصی شدّومد سے کیا ہے اور مثالیں دے کر واضح کیا ہے کہ آجکل کے بعض جغادری نقادوں میں عصبیت اور گروہ بندی اس قدر حاوی ہے کہ وہ فن کو فن کے حوالے سے نہیں بلکہ ذاتی شخصیت اور گروپ کے حوالے سے جانچتے اور حکم لگاتے ہیں۔ جائے عبرت ہے کہ جس خاص شاعر کے فکر و فن پر ایک ہم عصر نقاد نے اس کے ذاتی افعال و کردار کے حوالوں سے تحقیر آمیز نکتہ چینی کی تھی، اسی شاعر کے عطا کردہ تحسین و آفریں کے تمغے کو وہ اب اپنے گلے میں مفتخرانہ انداز میں لٹکائے پھرتے ہیں اور لوگوں سے داد کے خواہاں ہوتے ہیں۔ مظہر امام جب اس غیر ادبی اور غیر شریفانہ رویّے کی نکتہ چینی کرتے ہیں تو ادب کے تئیں ان کا سنجیدہ سروکار خود نمایاں ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف مظہر امام کی یہ تشویش بھی بے محل نہیں کہ آجکل ہمارے ادبی منظر نامے میں تنقید کا بول بالا اتنا بڑھ گیا ہے کہ تخلیق اس کی دست نگر بن گئی ہے۔ انھوں نے بجا طور پر یہ سوال اٹھایا ہے کہ ''جب ہمارے یہاں تنقید نہیں تھی تو میرؔ، غالبؔ، سوداؔ، اور مومنؔ پیدا ہوتے تھے۔ اقبال نے کاشف الحقائق اور مقدمۂ شعر و شاعری پڑھ کر شعر کہنا نہیں سیکھا تھا۔ آج صورتِ حال یہ ہے کہ ادب کی تفہیم اور تعینِ قدر تو ہو رہی ہے مگر ادب عنقا ہو گیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نئی نسل کے تخلیقی ذہن کے لئے نقاد کا پیدا کرنا کوئی مشکل کام نہیں لیکن سوال یہ ہے کہ قاری کہاں سے آئے گا، وہ تو ادبی منظر نامے میں کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ جدیدیت نے قاری پیدا نہیں کئے، نقاد پیدا کئے اور قاری کو سات سمندر پار دھکیل دیا کیونکہ وہ بیوقوف تھا۔ تجرید پرستی اور علامت سازی نے قاری کا قلع قمع کر دیا۔'' (ایک لہر آتی ہوئے۔ صفحہ ۱۱)

تنقید، تحقیق اور قاری کے سہ ابعاد کے بَین بَین ایک سوال جدید صارفیت کا بھی

ہے۔اب تخلیق کار، ادب کی تخلیق میں عبادت کا عنصر نہیں شامل کرتا بلکہ اس کے شعور میں کہیں نہ کہیں یہ فکر بھی جاگزیں رہتی ہے کہ کس طرح راتوں رات شہرت کی بلندی پر پہنچ کر دینا بھر کے دلکش القابات اور اعزازات کے لئے اپنا حق ثابت کیا جائے۔ان معنوں میں دیکھا جائے تو ایک طرح سے تخلیقی ادب اور تنقید ہی نہیں بلکہ بہت سے ادبی رسائل بھی جو ادب کی ترویج و اشاعت میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتے ہیں، اس نئی صارفیت کے پانیوں میں گلے گلے تک ڈوبے نظر آتے ہیں۔یہ ادبی رسائل، امریکہ جرمنی، کناڈا، انگلستان، ناروے وسویڈن میں مقیم اردو شاعروں اور افسانہ نگاروں کی کم عیار اور ناقص تخلیقات کو خاص اہتمام سے اپنے یہاں شائع کرتے ہیں اور ڈالر و پونڈ کے چیکوں کے منتظر رہتے ہیں۔قمر نقوی امریکہ سے لکھتے ہیں۔

> ''مجھ گم نام ہیچمدان کو وہ علماء اور فضلاء جو اُردو رسالوں کے مدیر ہوتے ہیں، دنیا کے گوشے گوشے سے اپنے اپنے رسائل بھیجتے رہتے ہیں، اس تاکید کے ساتھ کہ مجھے ان کا سالانہ زرِ رفاقت فوراً بھیج دینا چاہئے تاکہ مجھے وہ لوگ پرورشِ لوح وقلم کا تحفہ دے سکیں۔اکثر میں شکار پر جاتے ہوئے، ان رسائل کا ایک گٹھا اپنے موٹر ہوم میں رکھ کر لے جاتا ہوں کہ وہاں ان پر ایک سرسری نظر ڈال کر جلا دینے میں آسانی ہوتی ہے
>
> (تخلیق۔لاہور۔جون ۱۹۹۹ء۔صفحہ ۱۵۰)

یہ صورتِ حال کافی تشویش ناک ہے جس میں ادب کو ''شے'' بنا کر رکھ دیا گیا ہے لیکن دوسری طرف نئی صارفیت کے اس سمندر میں اُردو کا ادیب ایک جزیرہ بنا کر الگ تو نہیں رہ سکتا اور شعوری یا غیر شعوری طور سے وہ بھی اسی عالمگیر صارفیت کا ایک حقیر جزو بن جاتا ہے۔مظہر امام نے اس صورت حال کا جو تجزیہ کیا ہے اس کی صداقت سے انکار ممکن نہیں۔لکھتے ہیں:۔

''ظاہر ہے کہ ایک آدمی کے لئے اس نوع کے وسائل فراہم کرنا آسان نہیں ہوتا۔وہ اپنے پاس پڑوس والوں کی نظر میں ہیٹا بھی نہیں ہونا چاہتا۔اس لئے وہ دولت

کمانے کے ایسے طریقے استعمال کرتا ہے جس کی اجازت اخلاق اور قانون نہیں دیتا۔ایک عمدہ ،وسیع ، سازو سامان سے آراستہ مکان، اعلادرجے کی گاڑی بلکہ گاڑیاں، جدید ترین فیشن کے قیمتی لباس، اشتہاروں کے ذریعے للچانے والی مصنوعات کی فراہمی کی خواہش پانچ ستارہ ہوٹلوں میں قیام وطعام اور رقص وسرود سے حظ اندوز ہونے کی آرزو اسے غلط راستوں پر لگادیتی ہے، کیونکہ ظاہر ہے کہ صرف علمی لیاقت ،محنت اور ایمانداری سے تعیش ، نمائش، آرائش اور آسائش کے اتنے سامان مہیا نہیں ہو سکتے۔کہا جاتا ہے کہ سوویت یونین کے زوال کا ایک بڑا سبب صارفیت کی جانب عوام کا بڑھتا ہوا رجحان بھی تھا۔

(ایک لہر صفحہ ۲۰۔۲۱)

مشکل یہ آن پڑی ہے کہ سچا، کھرا اور ایماندار ادب، صارفیت کے تصور کے زیر اثر نہیں خلق کیا جا سکتا اور صارفیت سے یکسر گریز بھی ممکن نہیں۔تنقید میں درآمد شدہ افکار ونظریات کی کثرت اور تخلیقی ادب میں وژن اور بصیرت کی قلت، اسی عالمگیر صارفیت کا ایک اشاریہ ہے جو اُردو میں بھی ہر طرف بہت صاف نظر آ رہا ہے۔

کلاسیکی اُردو شاعروں کے بارے میں مظہر امام کے اپنے نظریات اور اپنی ترجیحات ہیں جن پر غور کیا جانا چاہیے۔حسرت موہانی کی شاعری پر ان کا ایک نہایت عمدہ مضمون، ایک لہر آتی ہوئی، میں شامل ہے جس میں انھوں نے حسرت کی ایک مابہ الامتیاز خصوصیت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''حسرت کی اکثر کامیاب غزلیں، ایک ہی مزاج، ایک ہی فضا کی نشاندہی کرتی ہیں اور ان پر غزلِ مسلسل کا اطلاق ہوتا ہے۔ مضامین ایک ہار میں پروئے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور ریزہ خیالی کے عیب سے ان کی غزلیں عموماً پاک ہیں۔ان کے کلام کا ایک اور وصف اس کا ہموار یا ہم سطح ہونا ہے۔ان کے اشعار کو بہ غایت پست ہونا راس نہیں آتا۔'' (ایک لہر۔صفحہ ۴۷)

لیکن جب وہ اسی کسوٹی پر غالب کی متداول اُردو شاعری کو پرکھتے ہیں تو ان کو یہ شاعری بے رنگ نظر آنے لگتی ہے۔کسی شاعر کے کلام کا ہموار، ہم سطح اور کسی خاص رنگ میں

ہونا، ایک وصف تو ہوسکتا ہے مگر یہ پوری سچائی نہیں ہے اور یہ بڑی شاعری کا امتیازی وصف بھی نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہم اصغر گونڈوی ہی کو اُردو کا سب سے بڑا شاعر مانتے کہ ان کی پوری شاعری نہایت ہموار، ہم سطح اور ایک مخصوص رنگ کی حامل ہے۔ غالبؔ کی بڑائی تو اس کی رنگارنگی میں ہے۔ اس کے ہاں زندگی کی ہفت رنگ قوسِ قزح جگمگاتی ہے۔ وہ صرف دل ہی کو نہیں، دماغ کو بھی متاثر کرتا ہے۔ اس کی شاعری اپنی گوناگوں خصوصیات کی بدولت، ہر عمر اور ہر سطح کے انسانوں کے لئے یکساں کشش رکھتی ہے۔ اردو کا کون سا ایسا شاعر ہے (اصغر گونڈوی کے استثناء کے ساتھ) جس کے یہاں پست و بلند نہیں ہے۔ غالب کے متداول اُردو دیوان میں اگر دس پانچ شعر غیر معیاری یا غیر ثقہ ہیں تو اس سے غالب کی وسیع و عریض رنگارنگ، جگمگاتی ہوئی دنیا میں کون سا خلل واقع ہوتا ہے۔ غالب کی کل فارسی شاعری اور منسوخ شدہ اُردو شاعری کا معتد بہ حصہ زندگی اور کائنات کے اسرار و رموز کے انکشافات سے لبریز اور انسانی زندگی کی قدر شناسی کے جوہر سے پُر ہے۔ غالب کے یہاں فکر و نظر کا جو تضاد ہے اکثر وہی اس کا غیر فانی حسن بن جاتا ہے۔ طرزِ بیدل کی کشش سے بظاہر اس کا دل و دماغ مملو ہے لیکن انھی مرزا عبدالقادر بیدل کو ایک وقت وہ اپنے دریائے بیتابی کی ایک موجِ خوں سے زیادہ وقعت نہیں دیتا۔ یہ بھی غالب کی حد سے بڑھی ہوئی خود اعتمادی کا ایک پہلو ہے۔ ''غالبِ بے رنگ'' سے قطع نظر مظہر امام جب جوشؔ اور فراقؔ کی شاعری کا جائزہ لیتے ہیں تو قدم قدم پر ان کی تنقیدی بصیرت اور قدر قدرت شناسی کے جوہر کھلنے لگتے ہیں۔ جوشؔ کے بارے میں ان کی اس رائے سے اختلاف کرنا مشکل ہے کہ:-

> ''اب شاعری کا مزاج اور آہنگ بدل گیا ہے۔ وہ حالات بدل گئے ہیں جن میں جوشؔ کی شاعری پروان چڑھی۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جوشؔ ایک بڑا تخلیقی ذہن رکھتے تھے۔ ممکن ہے وہ اس سے بھرپور مصرف نہ لے سکے ہوں۔ اس کے باوجود وہ ایک عہد ساز شاعر تھے اور اپنے رنگ کے آخری بڑے شاعر۔''
>
> (ایک لہر۔ صفحہ ۶۰)

یہیں سے یہ سوال بھی ابھرتا ہے کہ جوشؔ آفاقیت کی حدوں کو کیوں نہ چھو سکے اور اپنے زمانے ہی تک کیوں سمٹ کر رہ گئے !۔اقبال کی مثال سامنے کی ہے۔وہ اپنے عہد کے بھی بڑے شاعر تھے اور ہمارے عہد کے بھی بلکہ وہ اس صدی کے سب سے بڑے شاعر تھے۔ جوشؔ،اقبال کے بعد بھی ۴۴ سال زندہ رہے لیکن اپنے تمام تر خلاّقانہ ذہن کے باوجود، اُردو شاعری میں اپنا نقشِ دوام نہ چھوڑ سکے۔جوشؔ کے بعد مظہر امام جب فراقؔ کی شاعری پر چند خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو وہ فراقؔ کی شخصیت اور شاعری کے تقریباً سبھی گوشوں کو روزِ روشن کی طرح عیاں کر دیتے ہیں۔مظہر امام نے نیاز فتحپوری کے حوالے سے ان کے ''مہذّب و متمدّن ہندو'' ہونے کا جو حقیقت پسندانہ تجزیہ کیا ہے وہ اپنی جگہ بہت مستحکم اور خیال انگیز ہے۔مظہر امام نے کھڑی بولی کی ترقی یافتہ شکل اُردو کے بارے میں فراقؔ کے دو متضاد بیانات سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ:-

> ''ان کے خیالات میں تضاد کی بھی کمی نہیں ہے۔وہ اختلافی مسائل پر اظہارِ خیال کرنے میں کوئی باک نہیں رکھتے تھے، بلکہ بسا اوقات وہ خود اختلاف کے مواقع فراہم کرتے رہتے تھے۔ تقسیمِ ہند کے بعد اپنی تحریر و تقریر کے ذریعے اُردو زبان و ادب کے حق میں جس جوش اور گرمی کا مظاہرہ وہ کرتے رہے ہیں اور ہندی زبان و ادب کو جس طرح وہ استہزاء اور تضحیک کا نشانہ بناتے رہے، اگر ان کا نام رگھوپتی سہائے نہ ہوتا تو اُردو۔ ہندی تنازعہ کوئی خطرناک صورت اختیار کر لیتا۔'' (ایک لہر۔صفحہ ٦٦)

اسی طرح یوپی، دہلی اور پنجاب کے تاریخی عوامل اور علاقائی خصوصیتوں کے بارے میں جو نظریہ اس مضمون میں فراقؔ کی شاعری کے تناظر میں انھوں نے پیش کیا ہے وہ ان کی سوجھ بوجھ اور ادبی تاریخ فہمی کی عمدہ مثال ہے۔اتنا تو اُردو ادب کا ہر طالب علم جانتا ہے کہ شمالی ہند (یوپی۔دہلی) کی شاعری کی اُٹھان اور پنجاب کی شاعری کے اُٹھان میں نمایاں فرق ہے۔اس فرق کا تعلق دونوں علاقوں کی جغرافیائی اور تمدنی خصوصیات سے ہے لیکن اس میں جو تاریخ کا جبر کام کر رہا ہے،اس کی طرف مظہر امام نے بڑے دانشمندانہ

اشارے کئے ہیں:-

''یوپی والوں کا ذہن ماضی کی جانب نگراں تھا۔ ان کی نگاہ ان گزرے ہوئے زمانوں پر تھی جوان کا اپنا تھا۔ وہ اپنی روایتوں کا احترام اور اپنی وضع پر اصرار کرتے تھے۔ اس احترام نے ان کو شعری تکنیک میں کوئی نمایاں تبدیلی نہ کرنے دی اور وہاں کے شعراء اپنی پرانی ہیئتوں کو ہی اپنائے رہے۔ پنجاب کی تاریخ یوپی کی تاریخ سے مختلف تھی۔ ماضی کے پے درپے حملوں نے انھیں مستقل کلچر سے محروم رکھا۔ وقت کی آتی جاتی لہریں وہاں کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی میں طوفان اٹھاتی رہیں، اس لئے حال ان کے لئے حقیقی اور ماضی و مستقبل بے حقیقت بن گئے۔ یوپی کے شعراء کے علی الرغم پنجاب والوں نے قافیہ اور ردیف کی زنجیروں سے رہائی حاصل کی اور نظمِ معرّیٰ اور آزاد نظم کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا۔''

(ایک لہر۔ صفحہ ٦٧)

اگر آپ قافیہ اور ردیف کی زنجیروں سے رہائی کی بات پوری طرح صحیح نہ مانیں تب بھی اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اہلِ پنجاب میں جو تخلیقی اُپج اور نئے تجربے کرنے کی امنگ ہے وہ یوپی والوں کو نصیب نہیں۔ ان کا رویّہ جامد اور ان کے افکار محدود تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ترقی پسند تحریک نے ان جامد افکار کو توڑنے اور نئی راہیں اپنانے کی کوشش کی تو اس کی شدید مخالفت ہوئی اور اس زمانے کے ثقہ حضرات، ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کو لفنگوں کی جماعت سمجھتے تھے، جبکہ اہلِ پنجاب نے زیادہ گرم جوشی سے اس نئی تحریک کا خیر مقدم کیا اور اس کا ساتھ دیا۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا لیکن یہ بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ مظہر امام نے صرف فراقؔ کی شاعری کا ہی گہرا مطالعہ نہیں کیا بلکہ ان اسباب و عوامل کی بھی بخوبی چھان پھٹک کی ہے جس سے فراقؔ کی شاعری کا خمیر اٹھا تھا۔ مظہر امام کا یہ تجزیہ درست ہے کہ فراقؔ کی شاعری کے شباب کا زمانہ سات آٹھ سال سے زیادہ عرصے کو محیط نہیں ہے:-

"فراق نے غزلیں بھی کہی ہیں، نظمیں بھی اور رباعیاں بھی۔ واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کی ابتدا غزلگوئی سے کی درمیان میں نظمیں کہیں اور اپنی شاعری کو رباعی پر ختم کردیا۔ میں نے یہ رائے بہت سوچ سمجھ کر قائم کی ہے کہ فراق کے عروج اور تخلیقی وفور کا زمانہ یہی کوئی آٹھ دس سال خصوصاً ۳۸ء اور ۴۵ء کے درمیان ہے۔ اسی دوران میں ان کی بہترین غزلیں، مشہور ترین نظمیں اور روپ کی رباعیاں معرضِ وجود میں آئیں۔"

(ایک لہر۔ صفحہ ۶۸)

مظہر امام نے اپنے اس موقف کے بارے میں جو دلائل پیش کئے ہیں وہ کافی مضبوط ہیں اور ہم بھی اس سے متفق ہیں کہ اس مختصر دورانیے کے بعد سے اپنی آخری عمر تک فراق صرف اپنے آپ کو دہراتے رہے بلکہ بقول مظہر امام "پینترے بدل بدل کر، ہندی چھندوں کا بہانہ بنا بنا کر ناموزوں شعر کہتے رہے اور اپنی غزلوں کو گڑبڑ غزل سے موسوم کرتے رہے۔ ۴۷ء کے بعد اگر فراق شعر گوئی یکسر ترک کردیتے تب بھی ان کی قدر و قیمت میں کوئی کمی نہ آتی"۔ بہر حال فراق نے اس مختصر دورانیے میں بھی اُردو شاعری میں جو نئی جہتیں پیدا کیں اور فکر و خیال کے جو نئے ابعاد قائم کئے، اس سے ان کی شاعرانہ عظمت اس طرح مسلّم ہوگئی ہے کہ اب اس پر حرف گیری کرنا محال ہے۔

مظہر امام خود شاعر ہیں اور روایتی شاعر نہیں بلکہ تخلیقی ذہن رکھنے والے شاعر ہیں اور اسی لئے جب وہ فراق کی شاعری کا تنقیدی محاکمہ کرتے ہیں تو ان کی رائے میں بڑا وزن و وقار ہوتا ہے۔ میری ناچیز رائے میں فراق کی شاعری میں ان کا یہ مضمون بڑی اہمیت کا حامل ہے اور فراق کی شاعری سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے خاص طور سے قابلِ مطالعہ ہے۔

مظہر امام کی تنقید کی ایک نمایاں خوبی یہ ہے کہ وہ کسی ادیب یا شاعر کے بارے میں پہلے سے موجود روایتوں پر انحصار نہیں کرتے بلکہ خود اپنے طور پر اس کا جائزہ لیتے ہیں، نقد و نظر کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں اور پھر اپنی انفرادی رائے قائم کرتے ہیں، اسی لئے ان کے

بیانات میں اور یجنلٹی تو ہوتی ہے مگر ادعائیت نہیں ہوتی۔ شاد عارفی، سلام مچھلی شہری اور مخمور جالندھری کی شاعری کے بارے میں ان کی رائیں اسی متوازن تنقیدی رویّے کی مظہر ہیں۔

مظہر امام کی اوّلین تنقیدی کتاب ''آتی جاتی لہریں'' کا مطالعہ اس لحاظ سے بھی سودمند ہے کہ اس سے نہ صرف چھٹی اور ساتویں دہائی کے اُردو شعروادب کے بیشتر گوشے اجاگر ہوجاتے ہیں بلکہ ہم عصر ادب کے تناظر میں بعض وہ سوالات پھر سر اٹھانے لگتے ہیں جن کے حتمی جوابات اب تک فراہم نہیں ہوسکے ہیں۔ مثلاً، کیا جدیدیت، ترقی پسندی کی توسیع ہے یا حلقۂ اربابِ ذوق لاہور کے افکار ونظریات کا جدیدیت کی تعمیر میں کیا رول رہا ہے نیز میراجی، ن۔م۔ راشد، تصدق حسین خالد، قیوم نظر، ڈاکٹر دین محمد تاثیر وغیرہ کو کیا جدیدیت کا پیش رو کہا جاسکتا ہے؟ اس ضمن میں انھوں نے ان غالی ترقی پسندوں کی طرف بھی اشارے کئے ہیں جنھوں نے راتوں رات ترقی پسندی کا جامہ اتار کر جدیدیت کا تاج سر پر رکھ لیا اور یہ نام بڑے چونکانے والے ہیں مثلاً خلیل الرحمٰن اعظمی، باقر مہدی، بلراج کومل، عمیق حنفی، فضیل جعفری، قاضی سلیم، محمد علوی، شہاب جعفری، پرکاش فکری، زبیر رضوی اور محمود ہاشمی مگر حقیقتاً اس کے کوئی خاص معنی نہیں ہیں کیونکہ نئے افکار ونظریات بلکہ نئے فیشن سے بھی، اثر قبول کرنا انسانی فطرت میں داخل ہے اور ہمارے ادیب وشاعر بھی اس سے مستثنا نہیں ہیں۔

آتی جاتی لہریں، میں نظریاتی مباحث کے علاوہ شاد عارفی، شاد عظیم آبادی، پرویز شاہدی، مخمور جالندھری، محمد علوی اور کلیم الدین احمد کی شاعری پر جو مضامین شامل ہیں، ان سے نہ صرف مظہر امام کے متوازن تنقیدی رویّے پر بھرپور روشنی پڑتی ہے بلکہ یہ احساس بھی ابھرتا ہے کہ چھٹی اور ساتویں دہائیوں میں کیسے کیسے البیلے شاعر تھے جن کو ہمعصر تنقید نے بالکل فراموش کردیا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ہمارا دور اس برق رفتاری سے گزر رہا ہے کہ کسی کو پیچھے مُڑ کر دیکھنے کی مہلت ہی نہیں ملتی۔ ابھی ماضی قریب ہی میں کیسے کیسے کرّوفر کے شاعر تھے مثلاً عمیق حنفی، خلیل الرحمٰن اعظمی، شاد تمکنت، بانی، سلیمان اریب، وحید اختر، حسن نعیم، شاد عارفی، جمیل مظہری، روش صدیقی، سکندر علی وجد، پرویز شاہدی، حرمت الاکرام،

نازش پرتا بگڈھی وغیرہ جن کا اب تکلفاً بھی کوئی نام نہیں لیتا۔

کلیم الدین احمد نے اپنی تنقیدوں میں اردو شاعری کو بہت کم عیار بتایا ہے مگر جب خود ان کی اپنی شاعری پر نگاہ ڈالی جائے تو وہ محض کم عیار ہی نہیں بلکہ مبتذل اور سوقیانہ بھی نظر آتی ہے۔صرف اتنا ہی نہیں بلکہ انھوں نے غالب، اکبر، جوش کے پورے پورے مصرعوں کو اپنے شعر میں شامل کرلیا ہے۔مظہر امام نے کلیم الدین احمد کی شاعری پر جو مقالہ لکھا ہے وہ ان کی دقتِ نظر اور تلاشِ تفحص کا واضح اشاریہ ہے۔انھوں نے ڈاکٹر ممتاز احمد کے ایک مضمون کے حوالے سے یہ قیمتی اطلاع بھی بہم پہنچائی ہے کہ کلیم صاحب کی تقریباً ساری نظموں کے خیالات، فقرے، استعارے، انگریزی، فرانسیسی اور فارسی سے مستعار یا ترجمہ ہیں اور ان میں کہیں کہیں خود اُردو شاعری کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔''

ثبوت میں ڈاکٹر ممتاز احمد کے ان پندرہ نکاتی بیانات کی تفصیل فراہم کی ہے جن میں انھوں نے کلیم الدین احمد کی نظموں میں ان ملکی اور غیر ملکی افکار و خیالایت کی نشاندہی کی ہے جن سے انھوں نے اپنی شاعری کو سجایا ہے۔واضح رہے کہ مظہر امام کا یہ مضمون ۱۹۶۷ء کا تحریر کردہ ہے جب کلیم الدین احمد زندہ اور توانا تھے۔

آتی جاتی لہریں کے بیشتر مضامین اگرچہ ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں لکھے گئے ہیں اور اب یعنی بیسویں صدی کے سالِ آخر تک ادب کی صورتِ حال بہت کچھ بدل چکی ہے لیکن ان مضامین میں جو ادبی مباحث اٹھائے گئے ہیں یا عملی تنقید کے جو نمونے پیش کئے گئے ہیں، ان کی تازگی اور توانائی میں آج بھی کوئی فرق نہیں آیا اور مظہر امام کو یہ اعتذار پیش کرنے کی ضرورت نہیں پڑی کہ صاحب! یہ میرے پرانے مضامین ہیں جو، اب نظرِ ثانی کے محتاج ہیں۔

مظہر امام کسی خاص مکتبِ فکر سے وابستہ پیشہ ور نقاد نہیں ہیں مگر جب وہ کسی کتاب، فن پارے یا موضوع پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں تو ان کا تخلیقی ذہن، اس میں کچھ ایسے گوشے ضرور تلاش کرلیتا ہے جو پیشہ ور نقادوں کی نگاہوں سے عموماً اوجھل رہ جاتے ہیں اور میرے خیال سے یہ بھی ان کی تنقید کا ایک نمایاں اور قابلِ قدر وصف ہے۔

☆☆☆

کالی داس گپتا رِضا کے ادبی کارنامے

کالی داس گپتا رِضا (۲۵/اگست ۱۹۲۵ء تا ۲۰ مارچ ۲۰۰۱ء) نے گزشتہ ربع صدی میں غالب، متعلقاتِ غالب اور دیگر کلاسیکی ادب پر جتنے اہم کارنامے انجام دئے ہیں، اس کی مثال ان کے ہمعصروں میں مشکل ہی سے کہیں مل سکے گی۔ اُردو شاعری کے دس مجموعے اور ہندی وانگریزی شاعری کے دو دو مجموعے اس کے علاوہ ہیں۔

غالب اور متعلقاتِ غالب پر ان کی تقریباً بیس کتابیں منظرِ عام پر آچکی ہیں، جس میں ان کا سب سے بڑا کارنامہ 'دیوانِ غالب کامل۔ نسخۂ رضا'' (تیسرا مکمل اڈیشن ۱۹۹۵ء) بھی شامل ہے۔ غالب کے متداول دیوان کے درجنوں اڈیشن ہند و پاک میں دستیاب ہیں لیکن'' دیوانِ غالب کامل'' کا اختصاصی امتیاز یہ ہے کہ غالب کا سارے کا سارا اُردو کلام (متداول اور غیر متداول) معہ تاریخی ترتیب اور پورے صحتِ متن کے ساتھ، اس میں آگیا ہے اور اب یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ غالب کا کوئی اردو شعر اس دیوان سے باہر بھی موجود ہے۔ یوں تو تحقیق میں کچھ بھی حرفِ آخر نہیں ہوتا اور ممکن ہے کہ کسی کونے کھدرے سے غالب کا کوئی اور شعر اتفاقاً کہیں دریافت ہو جائے مگر موجودہ صورت میں اس کا امکان بھی محال ہی نظر آتا ہے۔ غالب کی سبھی غزلوں کے سنِ تخلیق کا تعین کرنا، کتنا دشوار اور صبر آزما کام ہوگا اور رضا نے اس میں کس قدر چشم سوزی اور جگر کاوی کی ہوگی، اس کا صحیح اندازہ قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی یا مالک رام ہی کر سکتے تھے مگر اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں اور نگاہ ہر پھر کے گیان چند جین یا رشید حسن خاں کی طرف جاتی ہے جو اس قسم کے تحقیقی کاموں میں اپنی جاں فشانی کے لئے مشہور ہیں۔

گزشتہ صدی کے آخری پچیس سال اس معنی میں بھی اہم ہیں کہ اس دوران، غالبؔ کے حوالے سے دو بنیادی اور بڑے کام معرضِ وجود میں آئے ہیں۔ایک تو خطوطِ غالب کی چار ضخیم جلدوں میں اشاعت جوڈاکٹر خلیق انجم کا بے مثل کارنامہ ہے۔اس میں غالب کے سارے اُردو خطوط کو جو مختلف کتابوں اور رسالوں میں بکھرے پڑے تھے، نہ صرف یکجا کر دیا گیا ہے بلکہ تعلیقات اور تشریحات بھی اس پائے کی ہیں کہ ان پر کوئی اضافہ مشکل ہی سے کیا جا سکے گا۔دوسرا بڑا کام، غالبؔ کے سارے اُردو کلام کی تاریخی ترتیب سے اشاعت ہے، جس کے مہتمم و مرتب کالیداس گپتا رضا ہیں۔گویا اب یہ وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے سارے اُردو خطوط اور غالب کا سارا اُردو کلام ہمارے سامنے موجود ہے جس کی بنا پر غالب کی ہمہ رنگ شخصیت اور بے مثل دانشوری کا حسب توفیق، اندازہ لگانا مشکل نہیں رہا۔لیکن غالب کا فارسی کلام اور فارسی رقعات اب بھی منتشر حالت میں ہیں جن کو یکجا کرنے کا کام باقی ہے۔اگر کوئی اسکالر اس کام کو بھی صحتِ متن کے ساتھ انجام دے سکے تو ہم یہ کہنے کے حقدار ہو جائیں گے کہ ہمارے سب سے بڑے شاعر، جس کا نام عالمی سطح کے شاعروں میں اعتماد کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے، کا سارا فکری سرمایہ منظرِ عام پر آ گیا ہے، جس کی بنا پر ہم اس کی عظمت و رفعت کا تعین کر سکتے ہیں۔

دیوانِ غالب کامل، ان کے زندگی بھر کے مطالعے اور ریاضت کا ثمر تھا جو ان کا ہمیشہ زندہ رہنے والا کارنامہ ہے لیکن اس سے پہلے بھی وہ غالبیات پر خاصا بڑا کام کر چکے تھے۔''غالب کی بعض تصنیفات'' نامی کتاب کے مختصر دیباچے ''حرفے چند'' میں انھوں نے ۲/اکتوبر ۱۹۹۰ء کو لکھا تھا:-

> ''میں نے برسوں کلام غالب کا مطالعہ کیا اور غالب کی گم شدہ کڑیوں کا کھوج لگانے کی کوشش کی۔نتیجے میں بہت سا رطب و یابس اکٹھا ہو گیا، جو اب ہزاروں صفحات پر محیط ہے۔
>
> اس میں سے ایک تہائی سے کچھ زیادہ، چھپ کر آپ کے ہاتھوں میں پہنچ چکا ہے، باقی آہستہ آہستہ چھپوا کر پہنچانے کی کوشش کر رہا ہوں۔مشکل یہ رہی کہ جتنا مواد چھپ جاتا رہا ہے، تقریباً اتنا

ہی نیا مواد جمع بھی ہوتا جا رہا ہے۔" (حرفے چند۔ صفحہ ۵)

اس میں شک نہیں کہ غالبیات کی گمشدہ کڑیوں کو جوڑنے اور متعدد معاملات کو ازسرِ نو دریافت کرنے میں انھوں نے کڑی ریاضت کی اور ایسے ایسے نکات پر مضامین لکھے اور کتابیں مرتّب کیں، جن پر یا تو اب تک کسی کی نظر نہیں گئی تھی یا پھر ان نکات کے گرد غلط فہمیوں کا ایسا ہالہ بن گیا تھا جس کو توڑنا مشکل تھا۔ حالانکہ حیاتِ غالب کے اب بھی کتنے ایسے معاملات ہیں جن کا شافی جواب آج تک نہیں مل پایا ہے کیونکہ خود غالب نے اپنے ارد گرد غلط فہمیوں کا ایک جال بُن رکھا تھا جو غالبیات پر کام کرنے والوں کو ہمیشہ پریشان کرتا رہا۔

رضا نے غالب کے بارے میں جن نکات کو اٹھایا ہے، ان میں غالبؔ کی ایک بہت مشہور مگر متنازعہ رباعی بھی ہے جس کا اصل متن اس طرح ہے:۔

دُکھ، جی کے پسند ہوگیا ہے غالبؔ دل رُک رُک کر بند ہوگیا ہے غالبؔ
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں سونا، سوگند ہوگیا ہے غالبؔ

عروضی نقطۂ نظر سے دوسرے مصرعے میں ایک دو حرفی لفظ "رُک" زائد ہے اور اس طرح یہ مصرعہ رباعی کے چوبیس اوزان میں سے کسی وزن میں نہیں آتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ اگر اس لفظ کو اپنی جگہ سے ہٹا دیا جائے تو وزن تو درست ہو جائے گا مگر مصرعہ مہمل ہو جائے گا، یعنی بقول مُخصے:۔

" دل رک رک کر بند ہوگیا تو ایسا ہی مہمل ہے جیسے (کہا جائے کہ) دل رک رک کر رک گیا یا دل بند ہو کر بند ہوگیا۔" کالی داس گپتا رضا نے نظم طباطبائی کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے اسے غالب کا ایک "عروضی سہو" بتایا ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ " غالبؔ اعلا درجے کا تخلیقی ذہن رکھتے تھے، اس کے مقابلے میں انھیں فنِ شعر پر پوری دسترس حاصل نہ تھی کیونکہ انھوں نے باقاعدہ اکتسابِ فن نہیں کیا تھا۔ مستعار کتابوں اور مقامی عالموں کی زبانی سنی سنائی باتوں پر تکیہ، کسی کو ماہرِ فن نہیں بنا سکتا ہے۔"

(غالب کی بعض تصانیف۔ صفحہ ۳۵)

یہاں تک تو ٹھیک ہے لیکن رضا جب یہ کہتے ہیں کہ "یہ بھی ممکن ہے کہ انھوں نے "دل رک رک بند ہو گیا ہے غالب" کہا ہو۔ ان کے کلام میں ایسی مثالیں موجود ہیں جہاں انھوں نے "کر" کو محذوف رکھا ہے مثلاً:۔

ع ہوش اڑتے ہیں مرے، جلوۂ گل دیکھ اسد

ع رک گیا دیکھ روانی میری"

تو وہ "کر" کے محذوف ہونے کا صحیح جواز پیش کرنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ دیکھ کے بعد "کر" کا محذوف ہونا تو سمجھ میں آتا ہے کہ یہ ایک قدیم اسلوب ہے اور مستعمل ہے جیسے "یہ منظر دیکھ، میرے ہوش اڑ گئے" لیکن "دل رک رک بند ہو گیا ہے غالب" میں "کر" کا محذوف ہونا، اُردو کے اسلوب کی نفی کرتا ہے اور نہ صرف یہ کہ غیر فصیح ہے بلکہ ناروا بھی ہے جسے غالب جیسا ریختے کا استاد، جائز قرار نہیں دے سکتا تھا۔

غالب کے متداول اُردو دیوان کی، حیاتِ غالب کے دوران مختلف اشاعتوں پر بھی رضا نے خاصی تحقیق کی ہے۔ بقول ان کے، غالب کا پہلا اُردو دیوان ۱۸۴۱ء میں چھپا اور اس کا پانچواں اڈیشن ۱۸۶۳ء میں منشی شیونراین نے مطبع مفیدِ خلائق آگرہ سے، غالب کی زندگی میں شائع کیا، جس کو "اعلا طباعت اور جدید اِملا کے التزام کے سبب باقی سب اڈیشنوں پر فوقیت حاصل ہے۔"

رضا نے دیوان غالب مطبوعہ ۱۸۴۱ء اور دیوانِ غالب مطبوعہ ۱۸۶۳ء کے عکسی اڈیشن بھی شائع کیے۔ واضح رہے کہ دیوانِ غالب کے یہ سبھی پانچوں اڈیشن اپنی اصل صورت میں رضا کے ذاتی ذخیرۂ کتب میں موجود ہیں۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ غالبیات کے متعلق شاید ہی کوئی کتاب، مخطوطہ، یا اس کی نقل ایسی نہ ہوگی جو رضا کے دسترس میں نہ رہی ہو۔ اس طور سے ان کے لئے یہ ممکن ہو سکا کہ انھوں نے گزشتہ پچیس تیس برسوں میں غالب سے متعلق تقریباً بیس کتابیں پوری صحت اور اہتمام کے ساتھ شائع کر دیں۔ بلاشبہ وہ اُردو کے کلاسیکی ادب کے ایک بڑے پارکھ اور قابلِ اعتماد محقق تھے۔ ان کو فارسی زبان سے بھی اچھی واقفیت تھی جس کے بغیر غالب پر کام کرنا مشکل ہی نہیں غیر ممکن بھی ہے۔

غالبیات پر رضا نے جو کام کیا اس کو پوری تندہی اور عرق ریزی سے کیا، یہاں تک کہ ایک مرتبہ ان کی آنکھوں کی روشنی بھی بیحد کم ہوگئی تھی جس کو بعد میں علاج معالجے سے بڑی حد تک درست کروالیا۔ ان کے یہاں نہ تو کوئی ہڑ بڑی ملتی ہے نہ تلخ گوئی یا انا پرستی۔ ان کے تحقیقی کاموں میں جو نظم وضبط اور ٹھہراؤ ہے۔ وہ ان کی عالمانہ شان کے عین مطابق ہے۔ وہ حقائق کا انکشاف تو کرتے ہیں مگر دوسروں کے لئے راستہ بند نہیں کرتے۔ رِضا نے غالب سے متعلق دس پانچ نہیں بلکہ بلا مبالغہ، سیکڑوں امور کی جانچ پرکھ کر کے ان کی اصلیت کا سراغ لگانے کی سعی کی اور مختلف غلط فہمیوں اور خوش فہمیوں کا سدِّ باب کیا۔ رِضا کا اختصاص یہ ہے کہ وہ کسی معاملے کو سہل انگاری سے نہیں نمٹاتے بلکہ اس کی تہہ تک پہنچتے ہیں اور حتی الامکان دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر دیتے ہیں۔ مالک رام کے مقابلے میں کالی داس گپتا رِضا زیادہ دقّتِ نظر اور گیرائی سے کام لیتے ہیں اور محض روایات یا سنی سنائی باتوں پر یقین نہیں کرتے بلکہ ہر مسئلے کے تمام پہلوؤں کی باریکی سے چھان بین کرنے کے بعد ہی کسی نتیجے پر پہنچتے ہیں اور بیشتر حالات میں ان کے دلائل نا قابلِ تردید ہوتے ہیں۔ معاملہ غالب کی رباعی کا ہو یا غوث علی شاہ قلندر سے ملاقات کا، دعائے صباح ہو یا مولانا فضلِ حق خیر آبادی کی ۱۸۵۷ء کی تحریک میں شمولیت اور سزا کا، غالب کی زندگی میں ان کے دواوین کی اشاعت کا ہو یا غالب کی فارسی مثنوی چراغِ دیر کے ترجمے کا، رِضا نے کسی معالے کو تشنہ یا ادھورا نہیں چھوڑا بلکہ اس کے منطقی انجام تک پہنچا کر ہی دم لیا ہے۔ انھوں نے کہیں لکھا ہے کہ تحقیق بے رنگ ہوتی ہے، مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ بے رحم بھی ہوتی ہے کہ اس کے بغیر ایک دیانتدار محقق اپنے فرض سے عہد برآ نہیں ہوسکتا۔

ان کی کتاب ''غالب کی بعض تصانیف'' میں ایک مضمون ''غالب۔ ارسطو جاہ۔ نسخۂ ارسطو جاہ۔ مہرِ نیمروز'' کے عنوان سے ہے جس میں غالب کے ایک فارسی خط کا اقتباس دیا گیا ہے۔ یہ خط منشی جواہر سنگھ جوہر کے نام ہے، جس کے بعض فقرے (اُردو ترجمہ) حسب ذیل ہیں:۔

''تمہیں میری سوگند کہ جب یہ خط ملے، پڑھنے کے بعد
ایک رومال میں لپیٹ کر مولوی صاحب (سیّد رجب علی) کے پاس

لے جانا اور میر اسلامِ شوق پہنچانا اور اسے ان کی نظر سے گزارنا۔ وہ میرے خط کا لفظ لفظ پڑھیں تا کہ انھیں معلوم ہو کہ مجھے ان سے کس درجے ارادت اور عبودیت ہے ----- تم نے لکھا ہے کہ مولوی صاحب، حضرت علی کے ماننے والے ہیں، تو اس بات نے گویا مجھے ان کا بندۂ بے دام بنا دیا۔ میں بندۂ ابنِ ابی طالب ہوں اور جو ان کا بندہ ہے میں اسے اپنا خداوند سمجھتا ہوں اور اس کی بندگی میں اپنی جان دے دیتا ہوں۔" (صفحہ ۱۲۱)

اب غالب کے اس خداوند، مولوی سیّد رجّب علی کے اصل کردار کی بات رضا سے سنئے:-

"مولوی سید رجب علی، انگریزی سرکار کے زبردست پٹھو تھے۔ ۱۸۵۷ء کی سعیِ آزادی میں وہ انگریزوں کی طرفداری میں مرزا الٰہی بخش کے دوش بدوش نظر آتے ہیں اور قوم کُشی اور وطن فروشی کی انتہائی مکروہ تصویر پیش کرتے ہیں ------ جب ۱۸۵۷ء میں مولوی صاحب کی "خدمات" کے اعتراف میں انگریزی سرکار نے انھیں خطابات سے نوازا اور وہ مولوی رجّب علی سے "ارسطو جاہ، خان بہادر، مولوی سید رجب علی" بن گئے تو غالب نے اپنے ذاتی مفادات کے پیشِ نظر ان سے ارتباط اور بھی بڑھا لیا۔" رِضا نے صحیح لکھا ہے کہ "غالب نہ ہی مخبر پیشہ تھے اور نہ انھوں نے کبھی کسی ایسی سازش میں حصّہ لیا تھا جو ان کے ملک کے لئے نقصان دہ ثابت ہوتی تاہم ان کی معزز سے معزز تر بننے کی شدید خواہش، انھیں اکثر چاپلوسوں کے کٹہرے میں کھڑا کر دیتی تھی۔" (صفحہ ۱۲۳۔ ۱۲۴)

غالب کے اپنے کنبے اور قبیلے کے افراد سے روابط بھی بیشتر حالات میں ان کی دنیاداری ہی کو ظاہر کرتے ہیں۔ مرزا عباس بیگ، غالب کے خواہر زادہ (بھانجے) تھے اور اپنی موقع پرستی اور زمانہ سازی سے انگریزی حکومت کے مقرّبِ خاص بن گئے تھے۔

۱۸۵۷ء کی تحریکِ آزادی کے بعد، انگریزوں کی خیر خواہی کے صلے میں فرخ آباد میں ڈپٹی کلکٹر بنادئے گئے تھے۔ ترقی کر کے ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر کے عہدے تک پہنچے۔ غالب، اپنے ان بھانجے سے بڑی قربت اور تعلقِ خاطر محسوس کرتے تھے اور ان کو نہ معلوم کس کس طرح اپنا جان وجگر ثابت کرتے تھے لیکن ان کے دیگر دو بھائیوں اور بہن امانی خانم کا ذکر غالب کے خطوط میں شاید ہی کہیں ملے۔ غالب کو بہن کی اولاد سے نہیں، عہدے اور مرتبے سے لگاؤ تھا۔'' کالی داس گپتا رضا بہ حیثیت ماہرِ غالب وغالبیات'' میں ظفر ادیب (مرحوم) نے بر سبیل تذکرہ یہ بھی لکھا ہے کہ'' مرزا عباس بیگ میں جو فطری خودداری اور تمکنت تھی، وہ غالب کے خانوادے کا پتہ دیتی ہے''۔ اب یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ فطری خودداری اور تمکنت نیز خوشامد اور چاپلوسی کا ایک ہی ذات میں جمع ہو جانا اگر ناممکن نہیں تو محال تو ضرور ہے۔ انھی مرزا عباس بیگ کے بارے میں سید افضل حسین ثابت نے'' حیاتِ دبیر'' میں اطلاع دی ہے کہ'' شاعر تھے اور غالب کے شاگرد بھی''۔ اس کے برخلاف مرزا عباس بیگ کے حقیقی بھتیجے آغا مرزا بیگ کا بیان ہے کہ'' مرزا (عباس) شعر گوئی تو ایک طرف، شعر صحیح بھی نہ پڑھ سکتے تھے۔''

رضا نے صرف غالب کی حیات اور فکر کے لاتعداد گوشوں کو ہی منور نہیں کیا ہے بلکہ کلاسیکی ادب کے بہت سے مفروضوں کی دیدہ ریزی سے چھان پھٹک کی اور متعدد غیر ذمے دارانہ روایتوں کی اصلیت کو بے نقاب کیا۔ تحقیق کے جدید رویّوں میں اب حزم و احتیاط، ماخذات، مصادر اور اسناد کو سب سے زیادہ اہمیت دی جانے لگی ہے مگر ہمارے بعض بزرگ اُدباء ان باتوں کا چنداں خیال نہ کرتے تھے اور کمزور روایتوں اور سنی سنائی باتوں کو بھی پورے وثوق سے اپنی تحریروں میں سمو لیتے تھے، بلکہ بعض اوقات تو بیان کو دلچسپ بنانے یا کسی اور غرض سے، افسانے گڑھ بھی لیا کرتے تھے۔ عام طور سے لوگوں کو ان افسانوں پر یقین بھی آجاتا تھا۔ صاحبِ آبِ حیات کی افسانہ طرازی تو سبھی کو معلوم ہے۔ شبلی اور حالی نے بھی کہیں کہیں شعوری یا غیر شعوری طور سے اصلیت سے رُوگردانی کی ہے۔ ادبی تاریخ اور تذکرے کی کتابوں میں ایسے افسانے بہت ہیں جن کی کچھ اصلیت نہیں ہے۔ مثال کے طور پر، علامہ سحر عشق آبادی نے غالب کی متنازعہ رباعی کے بارے میں لکھا ہے کہ

"مرزا نوشہ اس پر نوٹ لگانا چاہتے تھے، لیکن دوسرے مرزا (ہر گوپال سہائے صاحب بھٹنا گر تفتہ سکندر آبادی) نے کہا کہ کچھ تو اوروں کے سمجھنے کے لئے چھوڑ دیجئے۔ کیا اتنی بات بھی اہلِ نظر نہ سمجھ سکیں گے؟ مرزا نوشہ مسکرا کر خاموش ہو گئے۔" سحر عشق آبادی کی اس تحریر سے گمان ہوتا ہے کہ دونوں مرزاؤں کی گفتگو کے وقت وہ سرہانے موجود تھے اور اب اپنی یادداشت سے یہ بات لکھ رہے ہیں حالانکہ یہ محض افسانہ طرازی ہے۔ اُردو کے قدیم ادب کی بیشتر کتابیں، خاص طور سے تاریخ اور تذکرے کی کتابیں، اس قسم کی افسانہ طرازیوں اور من گڑھنت باتوں سے بھری پڑی ہیں، جن میں سے کچھ روایتوں کو حافظ محمود خاں شیرانی، قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، گیان چند جَین، کالی داس گپتا رِضا اور رشید حسن خاں جیسے ممتاز محققوں نے چھان پھٹک کر ان کی اصلیت ظاہر کر دی ہے۔ رِضا نے خاص طور پر ان اطراف میں بڑا کام کیا ہے اور یہ اس لئے ممکن ہو سکا کہ ان کے پاس قدیم کتابوں اور مخطوطات کا بڑا ذخیرہ موجود تھا جسے انھوں نے ذاتی لگن سے اور زرِ کثیر صَرف کر کے بہم پہنچایا تھا۔ وہ ان کتابوں کا بڑی دیدہ ریزی سے مطالعہ کرتے تھے اور ضروری نوٹس اور یادداشتیں بھی تیار کرتے جاتے تھے۔ یہی سبب ہے کہ کلاسیکی ادب کی تحقیق سے متعلق ان کی تقریباً پچیس تیس کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں اور وہ بھی صرف ربع صدی کے عرصے میں۔

رِضا کو جدید تنقید یا ہم عصر ادب سے مطالعے کی حد تک تو دلچسپی تھی لیکن ان کا مرکز فکر و نظر کلاسیکی ادب تھا۔ انہوں نے بہت سے ایسے شعرا، خاص کر ہندو شعرا کی بازیافت کی جو اپنے زمانے میں بڑے معتبر اور مستند تھے لیکن مرورِ ایام سے تاریخ کے صفحات میں گم ہو گئے تھے غالب کے بعد رضا نے زیادہ دلچسپی اور توجہ سے چکبست پر کام کیا۔ کلیّاتِ چکبست، مقالاتِ چکبست، چکبست کچھ باز دید کچھ پیش رفت اور چکبست و باقیاتِ چکبست، ان کی اس سلسلے کی اہم کتابیں ہیں۔ انھوں نے غالب کے ایک شاگرد، بال مکند بے صبر کے حالات اور انتخابِ کلام پر مشتمل ایک کتاب شائع کی۔ اپنے استاد حضرت جوش ملسیانی کے حالاتِ زندگی اور انتخابِ کلام کی ایک کتاب ۱۹۹۱ء میں شائع کی۔ اس کتاب میں "حرفے چند" کے تحت انھوں نے خاندانِ جوش کے افراد کا اُردو سے نابلد ہونے کا جو واقعہ تحریر کیا ہے وہ سبھی محبانِ اُردو کے لئے باعثِ عبرت ہے۔ کالیداس گپتا رِضا نے بڑی

دلسوزی سے یہ اطلاع بہم پہنچائی ہے کہ:-

''مجھے یاد تھا کہ جوشؔ صاحب کا کہا ہوا ایک قطعۂ تاریخ، عرشؔ صاحب کے مکان واقع ماڈل ٹاؤن دہلی کے دروازے پر نصب ہے۔ سوچا کہ اس کو تو (کتاب میں) شامل کر ہی لیا جائے، چنانچہ میں دہلی میں جناب ساحرؔ ہوشیار پوری سے مدد کا خواستگار ہوا۔ انھوں نے جو کچھ مجھے لکھا اسے اگر اُردو کے بہی خواہاں پڑھ کر سربراہان اُردو تک پہنچا دیں تو اچھا ہو۔

ساحرؔ صاحب لکھتے ہیں۔

''میں نے عرشؔ صاحب کے گھر پر فون کیا تو معلوم ہوا کہ بیگم عرشؔ دہلی سے باہر گئی ہوئی ہیں۔ ان کے بیٹے عزیز مُنگل سے بات ہوئی۔ اس نے بتایا کہ گھر میں کوئی شخص اُردو رسمِ خط سے واقف نہیں اور پڑوس میں بھی وہ کسی ایسے شخص کو نہیں جانتے جو اُردو پڑھ سکتا ہو۔'' (جوشؔ ملسیانی معہ انتخابِ کلام۔ صفحہ ۶)

واضح ہو کہ حضرت جوشؔ ملسیانی کے صاحبزادے، ماہنامہ آجکل دہلی کے سابق اڈیٹر اور مشہور شاعر حضرت عرشؔ ملسیانی کا انتقال ۲۵ ؍ستمبر ۱۹۷۹ء کو دہلی میں ہو چکا تھا اور متذکرہ واقعہ اس کے بعد کا ہے۔

یہ وہی جوشؔ ملسیانی ہیں جنھوں نے ''اقبالؔ کی خامیاں'' لکھ کر، ان کو زبان و بیان کے بعض اغلاط کی طرف متوجہ کیا تھا۔ اس کتاب کو سب سے پہلے درد نکودری نے مرتّب کر کے ۱۹۲۸ء میں، بغیر جوش ملسیانی کے علم میں لائے ہوئے، شائع کر دیا تھا۔ اس کے بعد اس کتاب کی پہلی اور دوسری اشاعتوں کی مکمل تفصیلات بہم پہنچاتے ہوئے، کالی داس گپتا رِضا نے ۱۹۹۴ء میں اسے بمبئی سے سہ بارہ شائع کیا۔ یہ کتاب صرف ''بانگِ درا'' (پہلی اشاعت ۱۹۲۶ء) کی عروضی و فنی خامیوں کے ذکر تک محدود ہے اور اس کا پہلا اڈیشن خود علامہ اقبالؔ کی نظروں سے بھی گزر چکا ہے لیکن انھوں نے صرف اتنا کہا تھا ''جوشؔ صاحب میرے خواجہ تاش ہیں۔ میری طرف سے ان کا شکریہ ادا کر دیجئے گا اور کہئے گا کہ

میں اس کتاب سے استفادہ کروں گا۔"

اب نہ اقبال رہے نہ جوش ملسیانی، لیکن زبان کے رموز و نکات سمجھنے کے لئے اب بھی یہ کتاب بہت معاون ثابت ہوسکتی ہے اور اس کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہئے۔

کالی داس گپتا رِضا نے اپنی ادبی زندگی کی ابتدا شاعری سے کی تھی اور اس سے ان کی دلچسپی آخر وقت تک برقرار رہی۔ ان کا آخری مجموعۂ کلام "ابھی ناؤ نہ باندھو" ۱۹۹۹ء میں شائع ہوا تھا جس میں الٹی ترتیب سے ۱۹۹۸ء سے لے کر ۱۹۴۱ء تک کی غزلیں شامل ہیں۔ ان غزلوں کے مطالعے سے ان کی عہد بہ عہد روش اور طرزِ فکر کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ تاہم شاعری ان کا کُل وقتی سروکار نہ تھی کیونکہ بقول خود ان کے "تحقیق کے دوران میں، مختصر وقفوں میں اگر کوئی صنف تخلیق کی جاسکتی ہے تو وہ غزل ہے۔" ان کے بعض اچھے اشعار (بطور نمونہ) اس طرح ہیں:-

حیرت ہے کہ ہم قیدِ ہوَس سے نکل آئے
دیواریں بھی اونچی تھیں، کوئی دَر بھی نہیں تھا

زمین تھم بھی گئی، آسماں ٹھہر بھی گیا
مگر لہو ہے کہ گرمِ خرام ہے اب تک

سب اپنے داغ دھبّے دھو رہے ہیں
کسے ہے یاد کٹ جانا ہمارا

اک آنسو میں سمٹ کر آگیا ہے
سمندر، بیکراں ہوتے ہوئے بھی

وہی قصّے زمین و آسماں کے
رِضا کی شعر گوئی کیا، رضا کیا

تحقیق میں رِضا کا جو مرتبہ ہے، ان کی شاعری اس مرتبے تک نہیں پہنچتی تاہم یہ عروض و فنی اسقام سے پاک اور ان کے متنوع فکری جہات کی آئینہ دار ہے۔ کچھ لوگ

رِضا کے سیاسی نظریات کے بارے میں دبی زبان سے بعض باتیں کہتے رہے ہیں لیکن اُردو زبان وادب سے ان کی غیر مشروط ذہنی وفکری وابستگی، ہر شک وشبہے سے بالاتر ہے۔ وہ حقیقی معنوں میں اُردو زبان وادب کے پرستار تھے اور ان کی ہمہ گیر شخصیت کی پہچان صرف اسی حوالے سے ممکن ہے۔

سلیماں سر بہ زانو

(ن۔م۔راشد کی شخصیت کے چند پہلو)

نذر محمد راشد، ۹ر نومبر ۱۹۱۰ء کو گوجرانولہ میں پیدا ہوئے تھے اور ۹ر اکتوبر ۱۹۷۵ء کو لندن میں آخری سانس لی، جہاں ان کی خواہش کے مطابق، ان کو نذرِ آتش کر دیا گیا۔

راشد بیسیوں صدی کے ایک بلند پایہ شاعر اور دانشور تھے اور دورِ جدید کے اہم ترین شاعروں کے مثلث (فیض، راشد، اور میرا جی) میں ایک نمایاں مقام رکھتے تھے۔ ان کے چار شعری مجموعے ماورا (۱۹۴۱ء)، ایران میں اجنبی (۱۹۵۵ء)، لا=انسان (۱۹۶۹ء) اور گماں کا ممکن (۱۹۷۶ء) شائع ہو چکے ہیں۔

راشد کی شاعری اور شخصیت پر بہت کچھ لکھا گیا ہے تاہم ان کے خطوط کے مطالعے سے ان کی جو شبیہ ابھرتی ہے، وہ کسی اور زاویے سے اتنی زیادہ نمایاں نہیں ہوتی۔ ان کے خطوط میں کچھ ایسے ہیں جن میں انھوں نے اپنی شاعری، ہمعصر شاعری اور نفسِ شاعری کے احوال و آثار پر اظہارِ خیال کیا ہے اور کچھ خطوط ایسے ہیں جن سے ان کی افتادِ طبع، مزاج اور زندگی بسر کرنے کے زاویوں پر روشنی پڑتی ہے مگر بیشتر خطوط میں یہ دونوں باتیں موجود ہیں۔

حالاتِ زندگی کے ضمن میں جو بات سب سے پہلے آتی ہے وہ موت کے بعد ان کی نذرِ آتش ہونے کی خواہش کا اظہار ہے۔ جس سے ہندوپاک دونوں جگہ ان کی شاعری کی شائقین جزبز ہوئے۔ واضح رہے کہ یہ ان کی تحریری وصیت نہیں تھی، صرف خواہش تھی جس کا زبانی اظہار انھوں نے اپنے بیٹے شہریار اور اطالوی/انگریز بیوی شیلا سے کیا تھا اور اس

کا کوئی عینی گواہ بھی نہیں تھا۔ میت کے وارثین کی حیثیت سے شہریار اور شیلا نے ان کو نذرِ آتش کرنے کا حتمی فیصلہ کرلیا اور بعض دوستوں اور ہمدردوں کی زبردست وکالت کے باوجود کہ اسلامی طریقے سے ان کی تدفین کی جائے، یہ دونوں ٹس سے مس نہیں ہوئے اور بالآخر ۱۴؍ اکتوبر کو ساؤتھ لندن کے کریمی ٹوریم میں ان کی میت نذرِ آتش کر دی گئی۔ اس موقعے پر سب ملا کر کُل گیارہ افراد موجود تھے۔ شہریار بعد میں وہاں پہنچے۔ اس تناظر میں اگر ان کے ذہنی رجحانات پر نظر ڈالیے تو پتہ چلتا ہے کہ مذہبی رسومیات سے بے پرواہونے کے باوجود وہ مکمل دہریے نہ تھے بلکہ خدا پر ایمان اور اعتقاد رکھتے تھے اور بعض حادثاتِ زندگی سے بچ نکلنے کے لئے وہ بار بار خدا کا شکر ادا کرتے تھے:-[۱]

۱۔ "بہر حال کوئی خفیہ ہاتھ میرے سر پر ضرور ہے جو مجھے حد سے زیادہ مصائب سے بچاتا رہتا ہے۔ اکثر زندگی کے سانحوں کا شمار کرتا ہوں، جن میں کار کے تین چار حادثے، ڈاکو کا حملہ، ڈوبتے ڈوبتے بچ جانے کے تین چار واقعات شامل ہیں تو خدا کا ہزار ہزار شکر ادا کرتا ہوں۔ پھر جیسے ایک دوست کہا کرتے ہیں، خدا حلال تو سب کو دیتا ہے، جس کو حرام کی توفیق دے، اس پر اس کی خاص مہربانی ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے بھی اس کی خاص عنایات کا اہل رہا ہوں ـــــ اس کے علاوہ ایک عجیب واقعہ یہ ہے کہ زندگی بھر دشمن ساتھ لگے رہے ہیں لیکن جب بھی کسی نے دشمنی حد سے بڑھ کر کی ہے، خود سے ناقابلِ تلافی نقصان پہنچا ہے اور نیاز مند کو خدا نے ہر قسم کی ذلّت اور رسوائی سے صاف بچالیا ہے۔ خدا کا بار بار شکر ادا کرتا ہوں۔" (خط مرقومہ ۲۲؍ اپریل ۱۹۷۲ء بنام امین خرین۔ ص ۲۰۱)

۲ "ہم نے اس خرد کا دامن نہیں پکڑا جو اس ملک کے بخیئے سلامت رکھ سکتی تھی۔ بار بار خداوندی ارشاد کانوں میں گونجتا ہے "جب ہم کسی بستی کو تباہ کرنا چاہتے ہیں تو اس کے رہنماؤں کو حد سے

۱۔ خطوط کے سب اقتباسات رسالہ نیا دور کراچی مطبوعہ ۱۹۷۸ء سے ماخوذ ہیں۔

بڑھنے کی ڈھیل دے دیتے ہیں اور پھر اسے ایسا تباہ کرتے ہیں کہ جیسے تباہی ہوتی ہے۔" تاہم میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ہماری قوم کو مذہب سے زیادہ فلسفے کی اور ایمان یا جنون سے زیادہ خرد کی ضرورت ہے۔"

(خط مرقومہ ۲/اگست ۱۹۷۳ء بنام ڈاکٹر جمیل جالبی۔ص ۲۰۸)

۳۔ "خدا سے دعا کرتا ہوں کہ تمہارے معاملات جلد درست ہو جائیں اور تمہیں پورا پورا اطمینانِ قلب حاصل ہو۔"

(خط مرقومہ ۱۲/اکتوبر ۱۹۷۰ء بنام آغا عبدالحمید۔صفحہ ۱۸۰)

۴۔ (کار کے حادثے میں) میری کمر اور گردن کے پٹھے درد کر رہے ہیں اور گردن موڑنا مشکل ہو رہا ہے۔آواز بھی بھرّا گئی ہے۔ بہر حال زندہ ہوں۔خدا کا شکر ادا کرتے ہیں کہ اس نے ہاتھ دے کر بچا لیا۔" (صفحہ ۱۸۱)

راشد کے خطوط سے مندرجۂ بالا اقتباسات کے مدِ نظر، ان کی نذرِ آتش ہونے کی خواہش کی توجیہ کرنا مشکل ہے۔ساقی فاروقی نے اپنے مضمون "حَسن کوزہ گر" میں اس کی جو توجیہ کی ہے کہ اپنے خسر کی لاش کو انھوں نے آگ میں نہاتے دیکھا تھا اور اس سے اتنا متاثر ہوئے کہ " راستے بھر اس کا ذکر کرتے رہے اور کہتے رہے "میں بھی ایسی صاف موت چاہتا ہوں۔مرنے کے بعد CREMATE (نذرِ آتش) ہونا چاہتا ہوں۔مجھے یہ طریقہ بہت اچھا لگا" (صفحہ ۲۳)، اس سے اتفاق کرنے کی کوئی مضبوط بنیاد نظر نہیں آتی۔ یہ زبانی بیان ان کی بیوی شیلا راشد کا ہے جن کے طور طریقوں اور رویّوں سے خود ساقی فاروقی نے ان کو "کٹر، بند اور نیم جاہلانہ" ذہنیت کی حامل شخصیت قرار دیا ہے۔

دوسری طرف راشد کے فرزند شہریار (اور ان کی چار بیٹیوں) کو اپنے والد سے کوئی جذباتی انس نہیں تھا۔وہ راشد کے کریمیشن کے وقت بھی موجود نہ تھے اور بے دلی سے معاملے کو بھگتا کر بروسلز واپس چلے گئے، حالانکہ مرنے سے پہلے راشد نے ان کو ڈیڑھ لاکھ روپیہ نقد دیا تھا۔شہریار نے شادی بھی اپنی مرضی سے کی تھی اور راشد کو اس کی خبر تک نہیں دی

تھی۔ ابن حزیں کے نام خط میں ۱۰/ مارچ ۱۹۷۳ء کو انھوں نے لکھا:۔

''وہ (شہریار) اپنے اس رشتے سے خوش معلوم ہوتا ہے۔
اور میں نے بھی اس بات کو اہمیت نہیں دی کہ کیوں مجھے شادی میں
شریک نہیں کیا گیا یا اجازت نہ لی گئی یا اطلاع نہ دی گئی۔ کچھ تو زمانہ
بدل گیا ہے اور کچھ ماں باپ کی خیریت آج کل اسی میں ہے کہ وہ اولاد
کے معاملات میں زیادہ دخل نہ دیں۔ اس کی بیوی عفت یونیورسٹی
میں اس کی ہم جماعت تھی اور وہیں دونوں کو ایک دوسرے سے رغبت
پیدا ہونا شروع ہو گئی۔ خدا کرے دونوں باہم خوش رہیں اور ان کی
شادی دونوں کے لئے مبارک ثابت ہو۔'' (صفحہ ۱۹۹)

راشد کے مزاج میں خود پسندی اور ایک طرح کی ادّعائیت کا بول بالا تھا۔ معمولی درجے کی کلرکی سے ترقی کر کے یو۔ این، او کے ڈائرکٹر انفارمیشن کے عہدے تک پہنچے تھے۔ زندگی کا بیشتر حصّہ امریکہ، برطانیہ، ایران اور دوسرے ممالک میں گزرا تھا۔ ان حالات میں عموماً جو خود اعتمادی اور خود پسندی لوگوں میں پیدا ہو جایا کرتی ہے، وہ ان میں بھی تھی۔ مزاج میں ڈسپلن اور انتقام کے عناصر بھی موجود تھے۔ ڈسپلن پسندی ہی ایامِ جوانی میں ان کو خاکسار تحریک تک لے گئی اور وہ ملتان یونٹ کے سالار بھی بن گئے اور اپنی پوری توجہ اس تحریک کی طرف مبذول کر دی۔ ۱۴/ جولائی ۱۹۳۸ء کے خط میں آغا عبدالحمید کو لکھتے ہیں:۔

''شاید یہ آداب کے خلاف ہو، لیکن میں کہے بغیر نہیں رہ
سکتا کہ ہندوستان اور بالخصوص ہندی مسلمان کے ''زندہ'' ہونے کا
بس ایک ہی نسخہ ہے، خاکسار تحریک! اگر اس نسخے کو ہم نے استعمال
نہیں کیا تو ابدی ہلاکت میں بہت کم مدّت باقی ہے۔ خدارا دفتر
''الاصلاح'' اچھرہ لاہور سے کچھ کتابیں منگوا کر پڑھو۔ تم اسے صرف
مذہب نہیں پاؤ گے۔ تمہیں معلوم ہوگا کہ کیا کچھ ہونے والا ہے۔''
(صفحہ ۱۵۸)

جو کچھ ہونے والا تھا وہ ہوا تو صرف یہ کہ خود راشد اس تحریک کی سخت گیر پالیسیوں

سے دل برداشتہ ہوکر اس سے الگ ہو گئے اور پھر زندگی بھر کبھی اس کا نام نہیں لیا۔

راشد کی افتادِ طبع کچھ ایسی بن گئی تھی کہ وہ اپنے حریفوں اور نکتہ چینوں کو کبھی معاف نہیں کرتے تھے اور سخت سے سخت جواب دینے پر آمادہ ہو جاتے تھے۔

میرے سامنے راشد کے ۳۷ خطوط ہیں جن کے مکتوب الیہم ساقی فاروقی، آغا عبدالحمید، سید عبداللہ، ضیاء جالندھری، امین حزیں اور ڈاکٹر جمیل جالبی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اور ضیاء جالندھری کے نام صرف ایک ایک خط ہے جو ان کے بعض اعتراضات کے جواب میں ہے۔ ان دونوں خطوط کو پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ راشد اپنی ذات اور اپنی شاعری کے بارے میں کتنے زیادہ حساس تھے، اور مخالف کے ایک ایک جملے کی کیسی زبردست گرفت کرتے تھے۔ ۷/اپریل ۱۹۷۵ء کے خط میں ضیاء جالندھری کو لکھتے ہیں:-

"حال ہی میں کراچی سے کسی دوست نے اپنے ایک خط میں تمہارے کسی مضمون کا ذکر کیا ہے جس میں اور باتوں کے علاوہ اس خاکسار کا بھی ذکرِ خیر ہے۔ اس نے تمہارے مضمون سے صرف دو جملے نقل کئے ہیں۔

۱ "گورنمنٹ کالج لاہور کی فضا کے زیرِ اثر راشد بھی نظم آزاد کہنے والوں کے گروہ میں شامل ہو گئے۔"

۲ "راشد آخری عمر میں نثری نظم کہنے لگے ہیں۔ ان کو یہ ڈر ہے کہ کہیں وہ پرانوں میں شمار نہ ہونے لگیں۔"

صحیح بات یہ ہے کہ میں یہ جملے تمہارے ساتھ منسوب کرنے میں متامل ہوں کیونکہ ان میں لاعلمی کے علاوہ ایک حد تک نیک نیتی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اگر مجتبیٰ حسین (نقاد) یہی الفاظ لکھتے تو میں "بریں عقل و دانش بباید گریست" کہہ کر خاموش ہو جاتا لیکن جب تم ایسے بیان شائع کرو تو چپ نہیں رہ سکتا۔" (صفحہ ۱۹۲)

اس میں لطیفہ یہ ہے کہ ضیاء کا پورا مضمون ماہنامہ "افکار" میں وہ خود پڑھ چکے تھے لیکن ضیاء کو خفیف کرنے کے لئے انھوں نے تجاہل عارفانہ سے کام لیا اور ایسے فقرے لکھے

جن سے ضیاء کے مضمون کی سُبکی ہوتی تھی۔" یہ ان کا بدلہ تھا۔ کمال زندہ اور متحرک آدمی تھے۔ ہر فقرے کی کاٹ محسوس کرتے اور حملہ کرتے، کوئی ایک فقرہ کہتا یہ دس فقرے لگاتے۔" (حُسن کوزہ گر۔ صفحہ ۲۶)

بزرگ ناقد ڈاکٹر سید عبداللہ کے بارے میں رقم طراز ہیں:-

"لاہور کے ایک تازہ اخبار ندائے ملت میں ڈاکٹر سید عبداللہ صاحب نے اس نیاز مند کے خلاف زہر اگلا ہے۔ شاید آپ کی نظر سے گزرا ہو۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس دفعہ لاہور میں مجھ سے وہی سلوک ہوا جو غالبؔ کے ساتھ کلکتے میں ہوا تھا۔"

(خط مرقومہ ۲۶؍ جون ۱۹۶۹ء بنام جمیل جالبی۔ صفحہ ۲۰۷)

بات صرف اتنی تھی کہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے راشد کی شاعری کا جائزہ پیش کرتے ہوئے، ان کے بعض ذہنی رویوں کی نشاندہی کی تھی جو ان کو سخت گراں گزری اور انھوں نے ڈاکٹر سید عبداللہ کو ایک طویل خط لکھ کر اپنی برہمی کا اظہار کیا۔

تقریباً ایسا ہی ایک واقعہ حیات اللہ انصاری (مرحوم) کے ساتھ پیش آیا لیکن اس میں خود راشد کو منہ کی کھانی پڑی۔ آنندی والے غلام عباسؔ نے اس کی تفصیل اپنے مضمون "راشد — چند یادیں" میں لکھی ہے۔ ہوا یہ کہ حیات اللہ انصاری کے ترقی پسندانہ زاویۂ نظر کی تنقید سے وہ اتنا ناخوش ہوئے کہ بغیر مضمون پڑھے ہوئے، ان کو ایک سخت خط اور وہ بھی بزبانِ انگریزی لکھ کر ان کو بھیج دیا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ حیات اللہ انصاری نے اپنے مقالے سے وہ حصے حذف کر دئے جن میں راشد کی شاعری کی تحسین کی گئی تھی اور اس میں بہت سے دیگر اعتراضات شامل کر کے، اس کو ایک کتابچے کی شکل میں شائع کر دیا اور اس کی کاپیاں جابجا تقسیم کروا دیں۔ راشد کے پاس اس حملے کا کوئی توڑ نہ تھا۔ تلملا کر رہ گئے ہوں گے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جس کسی نے بھی راشد کی شاعری کا آزادانہ اور غیر جانبدارانہ جائزہ لینے کی کوشش کی، اس کو راشد کی شدید برہمی کا سامنا کرنا پڑا۔ ضیاء جالندھری، ڈاکٹر سید عبداللہ اور حیات اللہ انصاری کی مثالیں اوپر درج کی جا چکی ہیں۔

دوسری جانب یہ بھی ہے کہ جب راشد خود، اقبال، فیض، میرا جی، اختر شیرانی،

یگانہ اور فراق کی شاعری پر انتقادی نظر ڈالتے ہیں تو اس کے حسن و قبح پر آزادانہ رائے دینے میں وہ ذرا بھی تکلف سے کام نہیں لیتے بلکہ بعض اوقات تو ایک ہی وار میں شخصیت اور شاعری دونوں کا صفایا کر دیتے ہیں۔ اقبال کی شاعری کے بارے میں ان کا یہ بیان ریکارڈ میں موجود ہے:۔

> ''اقبال کے کلام کی ابتدا ہی میں جب ایک بار یہ دریافت کر لیں کہ جنوں، ایمان، خودی، عمل وغیرہ کے بغیر ''مردِ کامل'' ظہور میں نہیں آسکتا تو ان کی باقی شاعری افسوس ناک حد تک حرفِ مکرر بن کر رہ جاتی ہے۔ یہی حال ایک طرح سے اختر شیرانی کا تھا جس میں جنسیات کا اضمحلال تو تھا ہی، لیکن جذبات کی تکرار بھی کم نہ تھی۔''
>
> (خط مرقومہ ۱۵ جنوری ۱۹۷۵ء بنام ساقی فاروقی۔ صفحہ ۱۱۴)

اقبال کی شاعری کے اِمیج کو مسخ کرنے کا یہ عمل شعوری طور سے شاید اس وجہ سے ہو کہ اقبال کے مقابلے میں راشد احساسِ کمتری کا شکار تھے اور غلط یا صحیح ان کے دل میں یہ خیال جاگزیں تھا کہ اقبال کی نفی کیے بغیر ان کی شاعری کا اثبات نہیں ہوسکتا۔ اقبال اپنا کام کر کے رخصت ہو چکے تھے اور میدان کم و بیش خالی تھا جس میں راشد کو اپنی تگ و دَو دکھانے میں کوئی رکاوٹ نہ تھی۔ ظاہر ہے کہ اقبال کی پوری شاعری کو محض چند لفظوں کے حوالے سے مسترد کر دینا، راشد کی ایک ایسی جسارت تھی جس کا کوئی منطقی جواز موجود نہ تھا۔ اقبال کے اُردو و فارسی کلام سے جنوں، ایمان، خودی، عمل اور اس کے متعلقات کو نکال دینے کے بعد بھی اتنا کچھ بچ جاتا ہے جو تابناک اور زندہ رہنے کی بھرپور صلاحیت رکھتا ہے۔ دراصل اقبال نے اپنے مابعد آنے والے شعراء کو بہت چھکایا ہے جن میں جوش، سیماب، یگانہ کے ساتھ ساتھ ن۔م۔ راشد بھی شامل ہیں لیکن فیض اس سے مستثناء ہیں۔ فیض احمد فیض، راشد کے بہت قریبی دوست تھے۔ فیض کے پہلے مجموعۂ کلام ''نقشِ فریادی'' کا دیباچہ بھی راشد نے لکھا تھا اور اتنا اچھا لکھا تھا کہ یہ آج بھی پوری توجہ سے پڑھنے کے لائق ہے۔ تاہم جب وہ فیض کی شاعری پر عمومی طور سے اظہارِ خیال کرتے ہیں تو فیض کو ''لذیذ شاعر'' کہہ کر ان کی شاعری کے امکانات کے سارے راستے بند کر دیتے ہیں۔

''تم جانتے ہو کہ میں فیض کی شاعری کا ہمیشہ مدّاح رہا
ہوں۔ میں اس سے ہمیشہ لطف اندوز بھی ہوا ہوں لیکن یہ بھی درست
ہے کہ فیض نے اپنی شاعری میں اپنے علم اور اپنی ذہانت کا چنداں
ثبوت نہیں دیا، حالانکہ ان دونوں میدانوں میں وہ مجھ سے کہیں آگے
ہے۔ فیض لذیذ شاعروں میں ہے اور شاعری میں محض لذّت دیرپا
نہیں ہوتی۔ محض احساسات کے بل بوتے پر شعر کہنا میرے نزدیک
اپنی ذات کی نفی ہے۔''

(خط مرقومہ ۲۹ رمئی ۱۹۷۱ء بنام آغا عبدالحمید۔ صفحہ ۱۸۴)

جنوں، ایمان، خودی کے موضوعات پر شعر کہنا غلط، محض احساسات کے بل بوتے پر شاعری کرنا غلط، جذبات کے اضمحلال کی شاعری غلط، عشق و محبت کی شاعری غلط، لذیذ شاعری دیرپا نہیں، پھر دیرپا کیا ہوسکتا ہے؟ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ خود ن۔م۔ راشد کی شاعری کے علاوہ، اُردو کی ہمعصر شاعری ان کے نزدیک حرفِ غلط سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

فراقؔ کے بارے میں کہتے ہیں:-

''فراق کو قافیوں سے عشق ہے۔ اپنی گونج خود سننے کا
چسکہ ہے۔ وہ ہر غزل میں بیت پر بیت کا اضافہ کرتے چلے جاتے
ہیں، حتیٰ کہ اکثر غزلیں نوح ناروی کی غزلیں بن جاتی ہیں۔''
''یہ دونوں شاعر (یگانہ اور فراق) دراصل خدا اور عورت کے درمیان
جھولتے رہ جاتے ہیں۔ دونوں ہی انھیں کام کی چیز نظر آتے ہیں لیکن
دونوں میں انتخاب مشکل ہے۔ یگانہ عورت کو اکثر دھتکار دیتے ہیں؟
خدا کو نہیں، فراق اس کے برعکس خدا اور اس کے لوازم سے چشمک
رکھتے ہیں، عورت سے نہیں۔''

(خط مرقومہ ۱۰ رجون ۱۹۷۵ء بنام ساقی۔ صفحہ ۱۴۰)

راشد کی یہ فقرے سازی تاثراتی تنقید ہی کو درشاتی ہے لیکن اصلیت سے کوسوں دُور ہے۔ اُردو غزل کی چار سَو سالہ روایات میں محبوب (عورت) کو دھتکارنے کی بات کوئی

سوچ بھی نہیں سکتا۔ یگانہ کے ہاں عورت/محبوب کا ذکر کم سے کم تو ہوسکتا ہے (جیسا کہ ہمعصر غزل میں ہے) لیکن اس سے بیزاری یا اس کی تحقیر کا تصور ہرگز نہیں ملتا۔ یہ محض راشد کی ذہنی اختراع ہے جس کی کوئی حقیقی بنیاد نہیں ہے۔

راشد کی اِدّعائیت اور ان کی نرگسیّت دونوں ان کے خطوط میں بار بار نمایاں ہوتی ہے اور جدید تر ہونے کی ان کی شدید خواہش اپنے اثبات کے لئے دور دور تک ہمعصر شاعری کا سفر اؤ کرتی چلی جاتی ہے۔

مغنی تبسم نے ۱۹۷۱ء میں حیدر آباد سے ''شعر وحکمت'' کا ن۔م۔راشد نمبر نکالا تو بجائے اظہارِ اطمینان وتشکّر کے، انھوں نے تجاہلِ عارفانہ کا انداز اختیار کیا۔ ''سب مضامین اچھے نہیں ہیں لیکن میری نظم ونثر کا انتخاب برا نہیں۔''

اُردو کے مستقبل، پاکستانی کلچر، اقوامِ متحدہ اور ایران کے بارے میں بھی انھوں نے عموماً منفی رایوں کا اظہار کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے مزاج میں قنوطیت کے عناصر نہایت قوی تھے یا پھر وہ حالات کا صحیح تجربہ کرنے سے قاصر تھے۔ اس ضمن میں ان کے خطوط سے تین چار اقتباسات حسب ذیل ہیں:۔

۱۔ ''اُردو کے مستقبل سے میں بھی بہت مایوس ہوں۔ بہت جلد یہ زبان پاکستان کی کلاسیکی زبانوں میں شمار ہونے لگے گی۔ جو کچھ ہم آج لکھ رہے ہیں اس کے ترجمے شائع ہوا کریں گے۔ لوگ ان پر تحقیق کرکے ڈاکٹریٹ لیں گے اور عالم شمار ہوں گے۔''

(خط مرقومہ ۱۷/مارچ ۱۹۷۳ء۔ صفحہ ۱۸۸)

۲۔ ''کسان، مزدور، صنعت کار، سرکاری ملازم، قبائل سب ہی بپھرے ہوئے ہیں۔ ان کے مسائل کا کوئی حل کسی کے پاس نہیں۔ طرح طرح کے اعلانات کے ذریعے لوگوں کو سبز باغ دکھائے جاتے ہیں۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔''

(خط مرقومہ ۲/مئی ۱۹۷۱ء۔ صفحہ ۱۸۶)

۳۔ ''اپنی پیرانہ سالی سے ڈرتا ہوں۔ ایک تو ہمارے ایشیائی

ملکوں میں، جہاں آبادی کی کثرت اور کام کی قلت ہے، بوڑھا آدمی نکما ہو کر رہ جاتا ہے اور ناکارہ بھی سمجھا جاتا ہے۔ دوسرے ہمارے یہاں بوڑھے آدمی کی عزت نہیں ہوتی بلکہ اسے احباب اور عزیزوں اور معاشرے کے لئے بار سمجھا جاتا ہے۔''

(خط مرقومہ ۱۰/مارچ ۱۹۷۳ء۔ صفحہ ۲۰۰)

۴۔ ''ایران میں اس وقت مواقع بہت ہیں تاہم اس سوسائٹی کی اخلاقی خامیوں میں دروغ گوئی، جسے ان لوگوں نے ہنر کی حد تک پہنچا دیا ہے، بعض دفعہ اداس کر دیتی ہے۔'

(خط بنام غلام عباس۔ صفحہ ۶۳)

۵۔ ''میں نے ایک خط میں اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ یو۔این (اقوام متحدہ) سازشوں اور ریشہ دوانیوں کا اڈا ہے۔ بیچارہ بخاری جو اپنے علمی کمالات اور ذہانت کے علاوہ سخت دنیا شناس لوگوں میں تھا، وہ بھی آسانی سے ان سازشوں کا شکار ہو گیا تھا۔

(خط مرقومہ ۱۲/اکتوبر ۱۹۷۰ء۔ صفحہ ۱۷۹)

اپنے خطوط میں راشد نے وقتاً فوقتاً دنیا کے بہت سے مسائل پر اظہارِ خیال کیا ہے جن میں سیاست، ثقافت، تمدن اور سماج کے موضوعات بھی شامل ہیں۔ ان معاملات میں عموماً ان کا نقطۂ نظر بظاہر اوریجنل ہوتا ہے لیکن حقیقتاً ان کے بیشتر خیالات مغربی ذہن کی پیداوار ہوتے ہیں۔ ہندوستان، پاکستان اور ایران میں زندگی کا طویل عرصہ گزارنے کے بعد بھی مشرقی اقدار و آثار سے وہ سرسری گزر جاتے ہیں اور مغربی اعمال و افکار پر زیادہ تکیہ کرتے ہیں، اگرچہ اس کا اقرار نہیں کرتے۔ ایک مثال:۔

''تُرک اپنے اس ملک (قبرص) میں جگہ جگہ مہاجر بن کر رہ رہے ہیں اور یو۔این۔او۔ کے سپاہی اپنی آبی رنگ وردیوں میں ہر جگہ پہرہ دیتے نظر آتے ہیں ـــــ ترکوں اور یونانیوں کے درمیان گفت و شنید کا راستہ دوبارہ کھولا گیا ہے۔ شاید یہ بھی ''مہذب

قوموں کے افراد کے مانند" ازسرِ نو باہم زندگی بسر کرنے کے قابل ہو جائیں۔"

(خط مرقومہ ۷/اپریل ۱۹۷۳ء صفحہ ۲۱۱)

راشد کی شاعری اگرچہ دورِ جدید کی شاعری کا ایک روشن استعارہ ہے لیکن ان کے نجی خطوط سے ان کی جو شخصیت ابھرتی ہے وہ بہت رنگارنگ اور دلآویز نہیں ہے۔ اس کے برعکس یہ ایک قنوطی، خود پسند، سخت گیر اور زود رنج انسان کی تصویر ہے جسے ماضی سے دلچسپی نہیں اور مستقبل پر اعتماد نہیں۔

ادب، اقدار اور صارفیّت

ادب کا بنیادی سروکار انسان اور اس کے اعمال و افکار سے ہوتا ہے۔ انسانی تخیل ادب کو مہمیز کرتا ہے اور گرد و پیش کی دنیا اس میں رنگ بھرتی ہے۔ زبان اور اس کے انسلاکات ادب کو سجاتے سنوارتے اور پُرکشش بناتے ہیں۔ اس طرح ادب اپنے لامحدود امکانات کے ساتھ انسانی اقدار کی پاسداری اور پاسبانی کا بھی کام کرتا ہے اور انسان کو خود اس کے جوہر کا رمز شناس بھی بناتا ہے۔

ادب کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ وہ دیگر علوم مثلاً سائنس، ٹکنالوجی، عمرانیات، نفسیات، اقتصادیات کی طرح دو دھاری تلوار نہیں ہے کہ جس سے تعمیر و تخریب دونوں طرح کے کام لئے جا سکیں۔ ادب رہنمائی کرتا ہے لیکن دہشت گردی کی تعلیم نہیں دیتا۔ وہ غریبی، بیماری، بیروزگاری اور بھوک کے خلاف جہاد تو کر سکتا ہے لیکن جراثیمی ہتھیاروں کی تجارت یا اس کا فروغ، اس کے دائرۂ کار میں شامل نہیں ہے۔ اسی لئے ادب کو انسانی اقدار کا جوہر بھی کہا جاتا ہے اور یہ کچھ ایسا غلط بھی نہیں ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ایک ناقابلِ انکار حقیقت ہے کہ ادب چونکہ اپنے عہد کا ترجمان ہوتا ہے، اس لئے ایک خاص دَور کی ساری خوبیاں اور خرابیاں اس کے آئینے میں اپنا عکس ڈالنے لگتی ہیں۔ حکمراں طبقے نے مذہب کی طرح ادب کو بھی اپنا آلۂ کار بنانے کی ہمیشہ کوشش کی لیکن ہمیشہ منہ کی کھائی۔ وقتی طور سے بھلے ہی کچھ افراد اس کے ہاتھوں بک گئے ہوں جیسا کہ پاکستان میں ایوب خاں اور ضیاء الحق کے زمانے میں اور ہندوستان میں ایمرجنسی کے زمانے میں ہوا مگر دونوں ملکوں میں ادبی برادری کا بڑا اور غالب حصّہ اس خرید و فروخت سے دُور ہی رہا۔

ادبی اقدار کیا ہیں، اس پر جزوی اختلاف تو ہوسکتا ہے لیکن سچائی، ایمانداری اور انسانیت کی مثبت قدروں سے اس کا کمٹ منٹ کبھی مشکوک نہیں رہا۔ ادب نے کبھی یہ نہیں کہا کہ مخالف کو قتل کردو اور اپنے سوا کسی اور کو جینے کا حق نہ دو یا زمین پر فتنہ وفساد پھیلاؤ اور اس کے مددگار بنو۔ ادب انسانی ذہن کو مسرت اور بصیرت عطا کرتا ہے اور اس کے زخموں پر مرہم لگاتا ہے۔ ادب، انسان کو اپنے اندرون میں جھانکنے اور خود کو ہی نہیں، دنیا کو بھی پہچاننے کا موقع فراہم کرتا ہے اور انسانیت کے فروغ میں معاون بنتا ہے۔ ادبی تخلیقات کے حوالے سے، ہومر سے لے کر ایلیٹ تک اور ٹالسٹائی سے لے کے سارتر تک نیز رودکی سے لے کر آقائے بہار تک اور اپنے یہاں قلی قطب شاہ سے لے کر مجروح، فیض اور سردار جعفری تک، کسی ادیب یا شاعر کے یہاں محبت اور انسانیت کے خلاف کوئی جذبہ ،کوئی ریمارک یا کوئی تحریک نہیں ملتی۔ حرف ولفظ کی تقریباً دو ہزار سال کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ ادب نے ہمیشہ انسانی اقدار کی پاسداری کی ہے اور ظلم و جبر کی ہم نوائی سے خود کو ہمیشہ الگ رکھا ہے۔ صرف ادب ہی کیوں، فنونِ لطیفہ کی تمام صورتوں، موسیقی، مصوری، سنگتراشی نے بھی اپنے اپنے علاقوں میں انسانی قدروں کو سربلند رکھا ہے اور انسانی تہذیب کو پروقار اور ثروت مند بنایا ہے۔

ادب کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ لفظ وصَوت کے ذریعے ہمارے دل ودماغ کو براہِ راست متاثر کرتا ہے اور اس کا دائرۂ کار بھی دیگر فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں زیادہ وسیع اور دوررس ہے اور یہ اس کا ایسا امتیاز ہے جس سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا۔

دوسری طرف ہمارا زمانہ، سائنس اور ٹکنالوجی کے غیر مشروط پھیلاؤ کا زمانہ ہے جس کے مثبت اور منفی اثرات سے کوئی شخص خود کو محفوظ نہیں رکھ سکتا۔ ہمارے عہد کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ سائنس کی ترقی، انسانیت کی ترقی اور سربلندی کے ساتھ مشروط نہیں ہے بلکہ یہ اپنے عمل میں قطعی آزاد اور قطعی بے سمت ہے۔ سائنس کی ترقی ایک ایسی دودھاری تلوار کی مانند ہے جس سے ایک طرف تو انسان کو اپنے روزمرّہ کے کاموں میں بے پناہ سہولتیں ملی ہیں اور دوسری طرف اس کے خودمرکزیت کے رویّے میں بے نہایت اضافہ ہوا ہے۔ خود پسندی، دولت اور ثروت کی بے لگام خواہش اور نمائش، سماجی ذمّے داریوں

سے فرار، سیاسی اقتدار کی چمک دمک اور مصنوعی شہرت طلبی نے انسان کے وجود کو نہ صرف ٹکڑوں میں بانٹ دیا ہے بلکہ اس کی باطنی تہذیب کو بھی نقصان پہنچایا ہے۔ ادب، انسانی رویّوں کا بادبیا ہے، اس لئے وہ اس کی تہذیبی گراوٹ کو بھی اسی طرح ریکارڈ کرتا ہے جس طرح اس کے اخلاقی اور سماجی رویّوں کو۔ اس کے ساتھ ساتھ ادب، زندگی کی مثبت اقدار کا حامی اور انسان کو انسان سمجھنے کا طرفدار ہے۔

اس حقیقت سے بہر حال انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادب خلاء میں نہیں پیدا ہوتا، نہ خلاء میں زندہ رہتا ہے۔ ہمارے اردگرد جو کچھ ہو رہا ہے اور دنیا کی سیاسی اور سماجی سطح پر جس قسم کی سرگرمیاں جاری ہیں، اس کی چھوٹ براہِ راست نہ سہی، لیکن بالواسطہ طور سے تو پڑتی ہی ہے اور اس سے کوئی مفر بھی نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ہمارا آج کا سماج صارفیت کے مکڑ جال میں بُری طرح پھنس گیا ہے اور زندگی کی تمام مثبت اور منفی قدروں کو بازار کے نرخ سے ناپا جا رہا ہے۔ ادب بھی اس سے اچھوتا نہیں رہا۔ اب بازار کی سطح پر ادب کو شے بنا کر پیش کیا جا رہا ہے اور اس سے منافع خوری کی جا رہی ہے۔ ہمارے اُردو کے کچھ ادبی رسائل اپنی ساکھ اور پہنچ کا فائدہ اٹھا کر اس کو بازار کی چیز کی طرح قابلِ فروخت بنا کر پیش کر رہے ہیں۔ امریکہ، برطانیہ، کناڈا میں سیر و سیاحت کرنے کی للک، غیر ملکی مشاعروں میں مدعو کئے جانے کی ہوڑ، ڈالر اور پونڈ کے چیکوں کو کیش کرانے کی طمع، اور شان و شوکت کی زندگی بسر کرنے کی لالچ نے ان کو اس بات کے لئے مجبور کر دیا ہے کہ وہ ادب کی پیشکش میں بازار کے نفع و نقصان کا لحاظ رکھیں، اس لئے کہ ان کے پاس اور کچھ ہے ہی نہیں جو قابلِ فروخت ہو۔ ادبی رسائل کے قارئین اس بات سے بخوبی واقف ہو رہے ہیں کہ ہمارے کچھ مدیرانِ کرام مغرب میں رہنے بسنے والے اُردو کے شاعروں اور ادیبوں کی کم عیار اور کمزور تخلیقات کو منہ بولتی تصاویر کے ساتھ اپنے رسالوں کی زینت بناتے ہیں اور ان غیر ملکی ادیبوں اور شاعروں کی تحسین آفرینی کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ موٹی موٹی رقمیں لے کر بعض بعض شخصیات کے خاص نمبر شائع کرتے ہیں۔ بعض ادیب تو شخصیات پر کتابیں بھی تصنیف کرتے ہیں اور ان کو بڑے اہتمام سے شائع کرنے کا انتظام بھی کرتے ہیں۔ جس کی جیب میں فالتو رقم ہو وہ اپنے بارے میں خاص نمبر ہی نہیں، مستقل کتاب بھی

لکھوانے کا انتظام آسانی سے کر سکتا ہے۔اس سے بحث نہیں کہ وہ ادیب یا شاعر کس پائے کا ہے اور اس کی ادبی خدمات کتنی وقیع ہیں۔ظاہر ہے کہ ادب کے اس نقلی کاروبار میں جینوئن ادیب وشاعر پیچھے رہ جاتے ہیں اور اہلِ ثروت ادیب وشاعر فرنٹ لائن میں آجاتے ہیں۔اب یہ بات الگ ہے کہ آج سے پچاس سال بعد ادب کی تاریخ ان لوگوں سے کیا سلوک کرے گی مگر فی الحال تو یہ کاروبار دھڑلے سے جاری ہے۔

اُردو کی نئی بستیاں،اُردو کی نئی بستیاں،کارٹ لگانے والے مدیرانِ کرام نے گزشتہ دس پندرہ برسوں میں خاصی دولت کمائی ہے اور اپنے رہن سہن کا معیار کافی اونچا کر لیا ہے۔اس کے ساتھ ہی انھوں نے ادبی اقدار سے کھل کر سمجھوتہ کیا ہے جو اہلِ نظر سے ہرگز مخفی نہیں ہے۔

اُردو کی نئی بستیوں کا حال یہ ہے کہ امریکہ،برطانیہ اور کناڈا میں زبان وادب کی یہ نام نہاد ہماہمی صرف اس وقت تک ہے جب تک وہاں برِ صغیر سے ہجرت کرنے والوں کی موجودہ نسل جو پچاس سال سے اوپر کے لوگوں پر مشتمل ہے،زندہ ہے۔اس کے بعد کی وہ نسل جو مغربی ممالک میں پیدا ہوئی ہے،نہ صرف یہ کہ اُردو سے قطعی نابلد ہے بلکہ اس کو اُردو زبان اور اُردو کلچر سے ذرہ بھر بھی دلچسپی نہیں ہے۔اس وقت وہ اُردو زبان سمجھ لیتی ہے مگر جواب انگریزی میں دیتی ہے۔اگلی نسل اُردو کی بات سمجھ بھی نہیں سکے گی۔شاید یہی خاص وجہ ہے جس کی بنا پر مغربی ممالک میں بسنے والے کچھ دانشور اُردو کو رومن رسم الخط میں لکھنے کا مطالبہ کر رہے ہیں۔سوال یہ ہے کہ اُردو کی نئی بستیوں کے اس شعلۂ مستعجل کے پیچھے بھاگنے کا جواز کیا ہے؟ کیا صرف یہی کہ رسالے کی شہرت اور حیثیت سے فائدہ اٹھا کر جتنی جلد ممکن ہو سکے،مغرب کے شائقین اُردو کی شہرت طلبی کو زیادہ سے زیادہ کیش کیا جا سکے! اُردو کے کئی مشاعرے باز شاعر بھی اس چوہا دوڑ میں تیز رفتاری کا ریکارڈ بنانے میں کوشاں ہیں۔ان کی اخلاقی گراوٹ کے جو قصے امریکہ،کناڈا میں مقیم بعض ثقہ حضرات کے ذریعے ہم تک پہنچے ہیں،ان کو پڑھ کر اور سن کر اہلِ نظر کے دلوں پر جو صدمہ گزرتا ہے وہ ناقابلِ بیان ہے لیکن صارفیت کا بازار اس قدر گرم ہے کہ اس سے ادبی اقدار کو کیش کرنے والوں کی صحت پر کوئی اثر نہیں پڑتا اور کھیل جاری رہتا ہے۔

صارفیت کی زد میں صرف کچھ خاص ادبی رسائل ہی نہیں ہیں بلکہ اُردو شاعری کا ایک قابلِ لحاظ جزو بھی اس کی زد میں ہے۔ اُردو شاعری جو ہندوستان کی تمام زبانوں کی مروجہ شاعری سے، اپنی الگ اور منفرد شناخت رکھتی ہے اور جس کی تحسین ملک گیر پیمانے پر کی جاتی ہے، اب دو دھاروں میں تقسیم ہوگئی ہے۔ ایک دھارا تو وہ ہے جو ادبی رسائل و جرائد میں نظر آتا ہے اور جس میں عموماً سنجیدہ شاعری کا بول بالا ہے اور دوسرا وہ دھارا جو عوامی مشاعروں کی صورت میں نظر آتا ہے۔ مشاعرہ اب تہذیبی ادارہ نہیں بلکہ بازار کی چیز بن گیا ہے۔ بازار کی جو مانگ ہوتی ہے، شاعر اسی کو پورا کرنے میں سرگرداں رہتے ہیں۔ تفریح اور عیش کوشی کو ابھارنے والی شاعری کی مانگ زیادہ ہے جس کی وجہ سے غزل اب سخن کے بجائے بازار کی شے بن گئی ہے۔ مشاعرے باز شاعر، غزل کی کوالٹی سے زیادہ اپنی ایکٹنگ پر بھروسہ کرتے ہیں اور شاعرات باڈی لینگویج کے ذریعے اپنے سامعین سے داد وتحسین بٹورتی ہیں۔ مطلب دونوں کا ایک ہی ہے کہ مارکیٹ میں ان کی ڈیمانڈ بنی رہے۔ کلام کسی کا ہو، پو بارہ انھیں کے ہوتے ہیں۔ ایکٹنگ کا طریقہ پہلے بھی رائج تھا اور کلام کی فروخت پہلے بھی ہوتی تھی مگر وہ ان کی نجی ضرورت تھی، بازار کی مانگ نہ تھی۔

صارفیت کی ایک اور شکل یہ بھی ہے کہ جو شاعر یا افسانہ نگار جتنی اونچی کرسی پر متمکن ہوگا، اسی کے حساب سے اس کی تخلیقات کی قدر و قیمت آنکی جائے گی۔ یہ رجحان ہند و پاک دونوں ملکوں میں بہت تیزی سے جڑ پکڑ رہا ہے۔ مثالیں دینے کی ضرورت نہیں۔ اُردو ادب کی موجودہ سرگرمیوں پر نظر ڈالئے تو آپ آسانی سے ان بزرگوں کی پہچان کرلیں گے جو اپنے سماجی رتبے یا سرکاری عہدے کی وجہ سے بہت بڑے شاعر اور عہد ساز افسانہ نگار بن گئے ہیں اور تمام سرکاری و نیم سرکاری اعزازات سے سرفراز کئے جارہے ہیں۔ ویسے بھی انعامات اور اعزازات کی تقسیم چہرے دیکھ کر ہوتی ہے۔ انعامات تخلیق کو نہیں بلکہ تخلیق کار کو ملتے ہیں۔

مزید قابلِ افسوس بات یہ ہے کہ صارفیت کا زرد چہرہ اب ہماری تنقید پر بھی اپنی پرچھائیں ڈالنے میں کامیاب ہو رہا ہے۔ تبصروں کے ضمن میں تو کافی عرصے سے یہ رجحان نظر آرہا ہے کہ تبصرہ کرتے وقت کتاب کے مواد اور اس کی کوالٹی کو نہیں، بلکہ صاحبِ کتاب

کی حیثیت اور سماجی مرتبے کو دیکھتے ہیں اور اسی زاویہ نظر سے اس کی قدر شناسی کا فرض انجام دیتے ہیں۔ کیا مجال ہے کہ کوئی مبصّر کسی ایسی کتاب پر ناقدانہ نگاہ ڈالے اور اس کے حسن وقبح پر دیانتداری سے گفتگو کرے، جس کا مصنف کوئی بااثر شخص ہو۔ مثالیں دوں گا تو بہت سی جبینوں پر شکنیں پڑ جائیں گی لیکن اس رجحان کی کارفرمائی ہر طرف دیکھی جا سکتی ہے۔

جہاں تک تنقید کا معاملہ ہے تو دوسرے اور تیسرے درجے کے کئی نقاد ایسے نکل آئے ہیں جو تنقید کو بھی کیش کرنے کی جُگت میں سرگرداں رہتے ہیں۔ کسی صاحبِ نظر نقاد نے تنقید کا کوئی نیا شوشہ چھوڑ دیا اور چُھٹ بھیّے بغیر جانے سمجھے، اس کو لے اڑے۔ موافقت یا مخالفت میں ادھ کچری تحریروں کا ڈھیر لگنے لگا۔ مدیرانِ رسائل ان کو چھاپنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کیونکہ آخر ان کو بھی اپنے رسالے کا پیٹ بھرنا ہے۔

آج کل ہمارے یہاں ماہوار اور سہ ماہی ادبی رسائل کی بھی باڑھ آئی ہوئی ہے۔ شاعری، افسانہ نگاری اور تحقیق وتنقید کے راستوں سے اپنی پہچان بنانا مشکل تر ہو گیا تو یارانِ طریقت نے ایک شارٹ کٹ نکال لیا اور سہ ماہی ادبی رسائل کے مدیر بن کر اپنی شناخت بنانے میں جُٹ گئے۔ یہ آسان بھی ہے اور سودمند بھی۔ چند ہزار روپئے لگا کر ایک سہ ماہی ادبی رسالے کا اجرا کر دیا اور ان کے ''حسنِ ادارت'' کی تعریف میں پے در پے خطوط موصول ہونے لگے۔ ''یہ حسنِ ادارت'' کیا بلا ہے، یہ آج تک میری سمجھ میں نہ آیا البتہ ان نام نہاد ادبی رسائل میں چھپنے والی بیشتر ناکارہ اور کمزور تخلیقات کا میں چشم دیدہ گواہ ہوں۔ ادبی رسائل کے مکتوبات کے کالم میں اڈیٹر کی تعریف وتوصیف کے فرائض باجماعت ادا کئے جاتے ہیں لیکن رسالے کے مشمولات کے حسن وقبح پر شاید ہی کوئی قاری سنجیدہ گفتگو کرتا ہو۔ باجماعت تحسین کرنے والوں میں اکثر اُردو ادب کی بڑی نامور ہستیاں بھی شامل ہوتی ہیں جن کو اپنے مقام ورتبے کا بھی خیال نہیں رہ جاتا۔ ادبی امور پر گفتگو ہو یا مشمولات کے حسن وقبح پر بات کی جائے تو اس سے ادب کا کارواں آگے بڑھتا ہے اور رسالے کے قارئین کو بھی روشنی ملتی ہے لیکن ایسا آجکل بہت کم ہو رہا ہے۔ یہ بھی صارفیت ہی کا ایک رخ ہے۔

ادب اپنی قدروں کے لئے پہچانا جاتا ہے اور یہ انسانیت کے فروغ میں معاون ہوتا ہے، اس کو پروان چڑھاتا ہے اور اس عالمِ رنگ وبو کی صحت وعافیت کی خبر گیری کرتا ہے

لیکن اب سائنس اور ٹکنالوجی کی بے تحاشہ ترقی نے، جس کی بنیاد انسانیت کی فلاح کے لئے نہیں، بلکہ امیروں کو اور زیادہ امیر بنا دینے پر ہے، انسانیت کے سامنے ایک مشکل سوال کھڑا کر دیا ہے جس کا جواب آسان نہیں۔ میری فکر یہ ہے کہ ادبی اقدار کو بازار کی شے بننے سے کس طرح روکا جائے۔ فی الحال تو کوئی راستہ نظر نہیں آتا۔ میں یہ بھی جانتا ہوں کہ اُردو ادب کے موجودہ نقار خانے میں طوطی کی آواز سننے والا کوئی نہیں ہے لیکن حرفِ حق کہنے سے باز رہنا بھی تو مشکل ہے۔

چاندنی بیگم ــــ منظر اور پس منظر

''کارِ جہاں دراز ہے'' پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے احمد علی (افسانہ نگار) کی زبان سے یہ ریمارک کیا تھا:۔

''اپنے وخت میں ہم نے تم نے بھی اپنے گھروں سے کردار چنے لیکن یہ کیا کہ دلّی کے جُھٹ پٹے میں، گلی کوچوں میلوں میں، بازار کی مخلوق ہی نظر نہ آئے اور آئے بھی تو نوکر چاکر کی گیلری میں۔''
(کتاب شناسی۔ ص۔ ۲۴۴)

قرۃ العین حیدر کے تازہ ترین ناول ''چاندنی بیگم'' (مطبوعہ ۱۹۹۰ء) میں کسی حد تک گلی کوچوں کی مخلوق بھی نظر آتی ہے۔ نوکر چاکر کی گیلری والا قصہ تو بہر حال موجود ہے مگر اس میں جہاں تہاں کچھ ایسے کردار بھی ہیں جو طبقۂ عوام سے آئے ہیں۔ پیش منظر میں قرۃ العین حیدر کے وہی مخصوص کردار، وِکی، بوبی، پنکی، ڈِنکی، شیلی، ایمی، قیری وغیرہ ہیں مگر پس منظر میں بیلا رانی، ماسٹر امام بخش موگرا، گلاب، چنبیلی، بہار پھولپوری اور چاندنی بیگم بھی ہیں جن کے نام پر اس کتاب کا نام رکھا گیا ہے۔

تقسیمِ ہند کا عمل اور طبقۂ اشراف پر اس سے پیدا ہونے والے اثرات کی جزئیات نگاری قرۃ العین حیدر کا محبوب ترین موضوع ہے۔ ''چاندنی بیگم'' میں وہ چند قدم اور آگے بڑھی ہیں اور گزشتہ چالیس برسوں میں جو معاشرتی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں ان کے خدوخال پر بھی انھوں نے اپنے مخصوص زاویۂ نظر سے روشنی ڈالی ہے۔ یہ ناول ماجرا یا پلاٹ کا ناول نہیں ہے بلکہ بدلے ہوئے حالات میں مختلف کرداروں اور زندگی کے تئیں ان

کے رویّوں کے انکشافات کا ناول ہے۔ جس میں قرۃ العین حیدر کی فنّی چابکدستی اور موضوع پر ان کی مضبوط گرفت حسب دستور، نمایاں ہے۔

''چاندنی بیگم'' کا قصّہ تو نصف ناول سے پہلے ہی ختم ہو جاتا ہے۔ بیرسٹر اطہر علی، ان کے انٹیلکچول بیٹے قنبر علی اور سوشل ورکر بیوی بتو بیگم طبقۂ اشراف کی نمائندہ ہیں۔ قنبر علی اپنے تمام دانشورانہ تصورات اور بائیں بازو کے خیالات کے باوجود کلاس کونشس یعنی طبقاتی برتری کے احساس سے نجات نہیں حاصل کر پاتے۔ خود اپنی ذات سے اس رزم گاہِ خیر وشر میں ان کا جہاد یہ ہے کہ شربری دیوی یا صفیہ سلطانہ سے شادی نہ کرکے وہ راتوں رات ایک میراثی خاندان کی تعلیم یافتہ مگر ادنیٰ لوگوں کے ماحول میں پلی بڑھی خاتون بیلا رانی شوخ سے ڈرامائی انداز میں نکاح کر لیتے ہیں اور بہ طور مہر، اپنی آبائی کوٹھی کا حبہ نامہ اس کے نام کر دیتے ہیں مگر خود کو اس نئے سیٹ اَپ میں اڈجسٹ نہیں کر پاتے۔ اس دوران ان کے ننھیالی قصبے کے ایک متوسط گھرانے کی تعلیم یافتہ مگر غریب لڑکی چاندنی بیگم، حالات کے تھپیڑے میں بہتے ہوئے ''ریڈ روز'' کا کنارا پا لیتی ہے مگر تب ہی اچانک آتش زدگی میں سب کچھ جل کر راکھ ہو جاتا ہے۔ قنبر علی اور بیلا رانی کے ساتھ ساتھ ''اجنبی خاتون''، چاندنی بیگم بھی۔ اس کے بعد کا قصّہ زمین جائداد پر قبضے اور مقدمے بازی کا قصّہ ہے۔ عدالت اور قانون، رشتے ناطے توڑنے اور جوڑنے کی شطرنجی چالوں، لکھنؤ، بہرائچ، سیتاپور اور مختلف جانے اور انجانے محرکات و معاملات کا مجموعہ ہے۔ جس پر ہر طرف سے تاریخ کی چھوٹ پڑتی نظر آتی ہے۔ ضمناً وہ تمام مسائل بھی اس میں ضم ہو گئے ہیں جو آج کے ہندوستان، خصوصاً شمالی ہندوستان کے مسائل ہیں مگر ان مسائل پر صرف سرسری ریمارکس ہیں۔ کسی مسئلے کا نہ تو قرۃ العین حیدر نے تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے نہ اپنا نقطۂ نظر ظاہر کیا ہے۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ عصری سماجی اور سیاسی مسائل سے قرۃ العین حیدر کی واقفیت سرسری ہے تاہم اس ناول سے یہی محسوس ہوتا ہے کہ سماج کی ساخت پرداخت پر وہ تاریخی نقطۂ نظر سے تو خوب غور کر سکتی ہیں مگر عمرانی مسائل کا سنجیدگی سے تجزیہ کرنے میں ان کی دلچسپی بہت کم ہے۔ مثال کے طور پر گزشتہ سال ہی کے دو ناولوں، عبدالصمد کی ''دو گز زمین'' اور پیغام آفاقی کے ناول ''مکان'' کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ جن میں عصری سماجی مسائل کا گہرا

شعور ملتا ہے۔البتہ ان مسائل کے بارے میں قرۃ العین حیدر کے کچھ سرسری مگر دلچسپ ریمارکس "چاندنی بیگم" میں کچھ اس طرح ہیں:-

"اب کچھ چیزیں سرکتی جارہی تھیں مثلاً اُردو رسم الخط، ترقی پسند تحریک اور خاندانوں کی سالمیت۔خاندان اب ایسے ہوگئے تھے گویا ناک میں مرغی کا پَر۔آدھا اِدھر آدھا اُدھر۔" (ص۔۹)

"اچانک سین بدلا۔تعلقے داران و بیگمات مع کاروں، پالکیوں اور بگھیوں کے غائب۔بہت جلد تانگے اور یکّے بھی معدوم ہو گئے سائکلوں اور رکشوں کا سیلاب امنڈ آیا" (ص۔۹)

"بنّے چچا برساتی میں مونڈھا بچھائے قومی آواز پڑھ رہے تھے۔بنّو کے سلام کا جواب دے کر اُس جولاہے کی طرح وہ بھی خاموش ہو گئے۔" (ص۔۱۹)

"بیلا رانی نے اپنی والدہ کا کلام پیش کیا جوان کے لئے دراصل بہار پھولپوری لکھتے تھے۔یہی غزلیں وہ ترنم سے مشاعروں میں پیش کرتی تھیں اور جب سے ان کی قوّالی پارٹی فیل ہوئی تھی، مشاعرے ہی ان کی آمدنی کا ذریعہ تھے۔" (ص۔۳۱)

"ڈوم، ڈھاڑی، میراثی، بھانڈ میں جس قدر تحقیر مضمر ہے، فوک سنگر، فوک آرٹسٹ، اِمیج ہی بدل جاتا ہے"۔ (ص۔۳۴)

"ہندوستان میں ہماری پیاری چہیتی زبان اُردو، اب ایک انٹرٹین منٹ انڈسٹری میں تبدیل ہو چکی ہے۔چنانچہ اب ہم گل عبّاس سلمہا کا نام شکیلہ بانو بھوپالی کے توڑ پر بیلا بھاؤنگری رکھیں گے اور ایک قوّالن پارٹی بنائیں گے۔" (ص۔۴۳)

"یہ (کمین، کم ذات لوگ) واقعی اپنی زنجیروں سے محبت کرتے ہیں۔یہ چاہتے ہیں آقا ہمیشہ آقا رہے۔تم خواہ مخواہ ایک غیر طبقاتی نظام قائم کرنے کی فکر میں ہلکان ہو رہے ہو۔"

(ص۔۴۹)

"جس جنتا کے لئے تم مرے جا رہے ہو اس نے تم کو اتنے کم ووٹ دئے۔ تمہارے پارٹی پروگرام کو اس نے ریجیکٹ کر دیا۔ اسے اپنے مندر، مسجد، گردوارے چاہئیں اور کچھ نہیں۔ تمہارے رمضانی اور عیدو اور علاء الدین اور بھگوان دین اور پھنکو کی طرح وہ بھی بنیادی حالات بدلنے کے لئے تیار نہیں۔ آقا کو آقا بنائے رکھنا چاہتے ہیں۔"

(ص۔۸۰)

یہ سرسری ریمارکس قرۃ العین حیدر کی دانشورانہ فکرمندی کو تو ظاہر کرتے ہیں مگر "چاندنی بیگم" کے کینوس پر جو مناظر ابھرتے ہیں وہ آزادی کے بعد کی طبقاتی شکست و ریخت اور نئی راہوں کی تلاش میں ٹامک ٹوئیاں مارنے ہی کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان کی کوئی واضح سمت نہیں ہے۔ اگر ایک طرف طبقۂ اشراف کے بچے کھچے لوگ نئے انٹرپرائس کے منصوبے بنا کر خود کو موجودہ سماج میں مستحکم کرنا چاہتے ہیں تو دوسری جانب بیلا رانی اور اس کا میراثی پریوار عیاری اور چالاکی سے قنبر علی کی کوٹھی اور باغ کو ہتھیانے کے لئے بیچین ہے۔ انھیں میں اُردو شاعر بہار پھولپوری بھی ہیں جو گھر سے خالی ہاتھ چلے تھے مگر بمبئی میں رہ کر اپنے دلکش ترنّم اور دنیا سازی کے سہارے صاحب حیثیت ہو گئے ہیں۔ کرداروں کے ماگھ میلے میں کوئی چیز بہت صاف نظر نہیں آتی۔ کون کیا کر رہا ہے۔ اس کے اندرون میں کیا ہے یا اسکی سمت و رفتار کیا ہے، یہ سب باتیں آسانی سے ظاہر نہیں ہوتیں۔ چاندنی بیگم، تعلیم یافتہ، ایم۔اے، بی ایڈ، سَماجی استحصال کا شکار ہو کر در در کی ٹھوکریں کھاتی ہوئی آخر میں قنبر علی کی کوٹھی میں جَل کر سوختہ ہو جاتی ہیں۔ ان کا کردار راشد الخیری کی ناولوں کی مصیبت کی ماری غمزدہ ہیروئنوں کا ماڈرن اڈیشن معلوم ہوتا ہے جن کی زندگی کے سکھ کی ایک ایک پنکھڑی ناول نگار نے چُن چُن کر الگ کر لی ہے۔ چاندنی بیگم نے ماچس کی تیلی جلائی جو رضائی پر گری۔ آگ بھڑک اٹھی اور بھرا پُرا گھر معہ مکینوں کے جل کر بھسم ہو گیا۔ یہ سارا واقعہ حقیقتِ حال کے برعکس اور محال معلوم ہوتا ہے۔ جلتی ہوئی ماچس کی تیلی، رضائی پر گر بھی جائے تو زیادہ سے زیادہ یہ ہوگا کہ رضائی اندر اندر سلگنے لگے گی، بھَم سے جل نہیں جائے گی۔ پھر ایک کمرے

میں آگ لگ جائے تو یہ محال ہے کہ دوسرے ملحقہ کمروں کے مکینوں کو اس کی خبر ہی نہو اور وہ سب سوتے سوتے خاکستر ہو جائیں۔ عابد سہیل نے ''افسانے کی تنقید'' میں بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ''ہر افسانے میں کچھ نہ کچھ (کام، واقعہ، ماجرا) ہوتا ضرور ہے۔ اور جو کچھ ہوتا ہے اس میں ایک قسم کی ناگزیریت بھی ہوتی ہے۔ یہی ناگزیریت ایک واقعہ کو دوسرے واقعہ سے، ایک کردار کو دوسرے کردار سے، ایک امکان کو دوسرے امکان سے، اور ان میں سے ہر ایک کو ایک دوسرے سے جوڑتی ہے، ہم آہنگ اور مربوط کرتی ہے اور انہیں جواز اور داخلی منطق فراہم کرتی ہے۔'' (''کتاب نما'' دہلی۔ بابتہ مارچ ۱۹۹۱ء۔ ص ۴)

درجنوں ناولوں اور سیکڑوں افسانوں کی صفِ اوّل کی تخلیق کار، قرۃ العین حیدر سے یہ توقع تو نہیں کی جاسکتی کہ وہ واقعے کی اندرونی منطق سے بے پروا گزر جائیں گی مگر ''چاندنی بیگم'' میں بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنفہ ناول کے اسٹرکچر، ماجرے اور کردار پر حاوی ہیں اور ان کو اپنی منطق کے حساب سے چلانا چاہتی ہیں، ''اندرونی ناگزیریت'' کی پروانہیں کرتیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ناول کے بیشتر کردار سائے کی طرح چلتے پھرتے ہیں اور شروع سے آخر تک نہ تو قصے کی اندرونی منطق سے وابستہ رہتے ہیں اور نہ ہی اپنے عمل یا ردِ عمل سے کوئی گہرا یا دیر پا اثر چھوڑتے ہیں۔ خود چاندنی بیگم کا کردار ایک مفعولی (PASSIVE) کردار ہے جو خود کو حالات کے تھپیڑوں کے سپرد کر کے نفسِ مطمئنہ حاصل کر لیتی ہے۔

> ''وہ لحاف کو سَر سے اوڑھ کر اس طرح بیٹھ گئیں جیسے چڑیا گھونسلے میں بیٹھ جاتی ہے۔ سکون، احساسِ تحفّظ، اطمینان، قناعت، تشکر۔''
> (ص۔ ۱۶۳)

چاندنی بیگم کے مقابلے میں کہیں زیادہ توانا اور جاندار کردار بیلا رانی شوخ یعنی مسز قنبر علی کا ہے جو مختلف النوع کرداروں کی وِدھان سبھا میں حزبِ مخالف کے لیڈر کا کردار ادا کرتی ہے اور ستا ہتھیانے کی کوشش میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھتی۔ وہ ماسٹر امام بخش موگرا بھانڈ کی دختر نیک اختر تھیں مگر اپنی حکمت عملی سے ایک دن قنبر علی کی بیگم اور ساری کوٹھی کی مالک بن بیٹھیں۔

"ہر دوسرے تیسرے روز باغ کے معاملے میں جھگڑا ہونے لگا۔ جواب میں وہ (قنبر علی) خاموش رہتے۔ بیلا ہتھ چھٹ بھی تھیں۔ گلاب اور چنبیلی (یعنی بھائی اور ماں) سے مار کھا کر چال کے بچوں کو پیٹتی پھرتی تھیں۔ اب وہ قنبر کی خاموشی سے تلملا کر ان کو مارنے لگیں۔ قنبر فوراً ایک گلاس ٹھنڈا پانی پیتے اور سوچتے، مجھے اس صورتِ حال کا تجزیہ کرنا چاہئے ـــــ قنبر کے اس سرد ردِ عمل سے وہ اور آگ بگولہ ہوتیں اور ان کے تحمل کو ان کی کلاس اسنوبری اور سرپرستانہ رویئے پر محمول کر کے ان کو مزید صلوٰتیں سناتیں۔" (ص ۸۴)

بیلا رانی صرف ہتھ چھٹ ہی نہیں تھیں بلکہ سرد وگرم چشیدہ بھی تھیں اور دنیاوی معاملات کا حقیقی تجربہ رکھتی تھیں اس لئے انھوں نے قنبر علی کی نفسیاتی کمزوریوں کو بہت جلد سمجھ لیا تھا۔

"اور یہ جو تم دوڑ دوڑ کر دِلّی جاتے ہو۔ وجہ مجھے معلوم ہے۔ ہر شام تم روس یا ایسٹرن یورپ کی کسی ایمبیسی میں پہنچ جاتے ہو اور وہاں شرابیں لنڈھاتے ہو۔ تمہارے بڑے توپ انقلابی شاعر لوگ بھی کہیں جاتے ہیں تو اپنے کم حیثیت پرستاروں کے بجائے، کروڑپتیوں کے گھروں پر ہی قیام کرتے ہیں۔ بہار صاحب کے ساتھ مشاعروں میں جا جا کر مجھے اس لٹریری دنیا کا بھی کچھ آئیڈیا ہو گیا ہے۔" (ص۔ ۸۳)

میرا خیال ہے کہ اس ناول کا سب سے زیادہ فعّال کردار یہی ہے کیونکہ یہ کردار حالات کے دھارے پر نہیں بہتا بلکہ دھارے کو اپنے موافق موڑنے کی بھرپور کوشش کرتا ہے اور یہ آج کی سماجی صورتِ حال کے عین مطابق ہے جس میں ہر شخص اپنی جگہ بنانے کے لئے یا اونچا اٹھنے کے لئے دوسروں کو کہنی مارنے بلکہ دھکا دینے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ "جیو اور جینے دو" کا اصول اب صرف ادیبوں کی تحریروں اور شاعروں کی نظموں میں باقی رہ گیا ہے۔ عملی زندگی میں اسے برتنے والے بس خال خال ہیں۔ زندگی میں کچھ کرنے

اور کچھ ہونے کی جو تڑپ بیلا رانی میں ہے وہ اس ناول کی کسی دوسری عورت میں نہیں ہے۔
تین کٹوری ہاؤس کی خوش شکل اور اعلیٰ تعلیم یافتہ صفیہ سلطانہ عرف پینی، جن کا بایاں ہاتھ پولیو نے بیکار کر دیا تھا، زندگی سے اپنے طور پر جوجھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ کوٹھی میں سینٹ جونز کانوینٹ قائم کر کے خود کو مصروف رکھتی ہیں کیونکہ قنبر علی ان سے شادی کرنے سے از خود کترا گئے تھے۔ زندگی کے لئے ان کی ساری جدّوجہد کا انجام یہ ہوا کہ:۔

''سیاہ ساری میں ملبوس، آنچل سے سر ڈھانپے، سپید صورت والی ایک عورت چینی کی مورت، چاندنی میں چمکتے چبوترے پر نمودار ہوئی۔ جھک کر ایک وُڈروز اٹھایا، پلٹی۔ صفیہ سلطانہ کو نگاہ بھر کے دیکھا۔ آنکھیں چمکیں۔ چہرے پر سفید پاوڈر۔ ''ارے!'' صفیہ کے منہ سے بے ساختہ نکلا۔ ''بیلا؟''۔ وہ فراٹے کے ساتھ چبوترے پر سے گزری اور باغ کے سنہرے دھندلکے میں غائب ہوگئی۔ تیز رفتار جیسے بادِ صرصر، بگولہ، قدم رکھنے کا انداز عجیب، سَر سَر نکل گئی۔ صفیہ ہیبت زدہ رہ گئیں۔ گھگھی بندھی۔ حلق میں کانٹے چُبھے۔ لرزہ چڑھا۔ ٹھنڈے پسینے آئے۔ پنڈلیوں پر چیونٹیاں رینگیں۔ بہ مشکل ہمت کر کے دوبارہ پکارنا چاہا ''بیلا''۔ ان کی اندرونی آواز نے بہت ہی آہستہ سے جواب دیا۔ ''چاندنی بیگم''۔ (ص۔۴۱۰)

اور اس طرح صفیہ سلطانہ دہشت زدہ ہو کر ختم ہوگئیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ قرۃ العین حیدر نے اس توہّم کو پیش کر کے قاری سے کیا کہنا چاہا ہے۔ ریاست تین کٹوری کی وجہ تسمیہ بتانے کے لئے بھی انھوں اسی قسم کی حکمت سے کام لیا ہے۔

''راجہ صاحب کے ایک پُرکھے نے کیتھ کے جنگل میں کسی پاپیادہ تشنہ کام گدڑی پوش کو تین کٹوری ستو پلایا تھا۔ وہ درویش ایک پوشیدہ ولی تھے۔ خدا کا کرنا ایسا ہوا کہ چند روز بعد ہی ان کے پُرکھے کو بادشاہِ وقت نے جاگیر عطا کی جو ریاست تین کٹوری کہلائی۔'' (ص۔۱۱)

تاریخ اور اس کے فلسفے پر گہری نظر رکھنے والی مصنفہ جب عوام کی توہم پرستانہ روایات کی بازیافت کی کوشش کرتی ہیں تو ان کا یہ عمل قاری کو ایک عجیب وغریب صورتِ حال سے دوچار کر دیتا ہے جس کی توجیہ کرنا مشکل ہے۔

''چاندنی بیگم'' میں اودھ کا جو تہذیبی اور ثقافتی منظر نامہ پیش کیا گیا ہے وہی اس ناول کی جان ہے۔ جاگیردارانہ تہذیب کے بچے کھچے اثرات، طبقۂ اشراف کے وِگی، پنکی، ڈِنکی، بہرائچ میں غازی میاں کا میلہ، بھانڈوں، میراثیوں اور کرتب بازوں کی مہارتیں۔ جوگیوں کے ماتم، بنجاروں کے نوحے اور زنانی مردانی مجلسیں، گھوسیوں کے بَرہے، بھوانی شنکر سوختہ کی پُر تکلّف اُردو زبان، ہندوستان اور پاکستان کے بیچ خاندانوں کی تقسیم، رشتوں کی گیرائی اور کشیدگی۔

> ''شہر، آم، خربوزوں اور جامُنوں سے پَٹ گیا تھا۔ اساڑھ بھی نکلا۔ کدم کی ڈال میں نیا تختہ ڈلوایا گیا۔ خوش قدم اور سونا کلی نے انتہائی مہارت کے ساتھ ململ کی چُنریاں رنگیں۔ بہار آراء بیگم رانی دلہن جس مہارت کے ساتھ وِگی، پنکی، ڈِنکی اور لڑکوں کے لئے کرتوں کی آستینیں چُنتی تھیں اسی طرح وہ لہریا دوپٹے چُن کر ان کی کنڈلیاں بناتی گئیں۔'' اور یہ پروین اور فیروزہ کے لئے کسی آتے جاتے کے ہاتھ بھجوا دیں گے۔''
>
> ''امّی! وہ لوگ (پاکستان میں) کاٹن تو پہنتی ہی نہیں ہیں۔ آپ جانے کیوں بھجواتی رہتی ہیں۔ پیور میسور سِلک کو فیروزہ موم جامہ بتا رہی تھیں۔'' شہلا نے چڑھ کر کہا۔'' تم چپ رہا کرو جی۔ یہ لین دین بھی ہماری زندگیوں تلک ہی ہے۔ تم لوگوں کی اولاد تو بالکل ایک دوسرے کے لئے اجنبی ہوگی۔''
>
> (ص۔ ۳۱۷۔ ۳۱۸)

اودھ کی اندرون خانہ تہذیب سے قرۃ العین حیدر کی واقفیت بہت گہری ہے۔ وہ یہاں کے کلچر کے مختلف پہلوؤں سے بھی دانشورانہ شناسائی رکھتی ہیں کیونکہ یہ سب کچھ ان کا

اپنا دیکھا سنا ہے۔ وہ انسانی رشتوں کی پیچیدگیوں کو بھی خوب سمجھتی ہیں مگر ان رشتوں میں جنس (Sex) ان کے نزدیک شجرِ ممنوعہ ہے۔ یہ کمی وہ افراد کے نفسیاتی مطالعے کے اظہار سے پُر کرنا چاہتی ہیں۔ یہی تیکنیک انھوں نے بیلا رانی کی کردار نگاری میں آزمائی ہے۔ ان کے سارے نسوانی کرداروں پر جنسی جذبے کا سایہ تک نہیں پڑتا۔ یہ سب ہنستے کھیلتے ایک دوسرے کی کاٹ کرتے گزر جاتے ہیں مگر جذبے میں شرابور نہیں ہوتے۔ اسی لئے ان میں ایک خلاء کا احساس ہوتا ہے۔ جیسے یہ سب ایک فردوسِ گم شدہ کی تلاش میں بھاگے چلے جا رہے ہوں۔

مجھے یہ ماننے میں تامّل ہے کہ ''چاندنی بیگم'' قرۃ العین حیدر کا اتنا ہی بڑا کارنامہ ہے جتنا آگ کا دریا، گردشِ رنگِ چمن یا آخرِ شب کے ہم سفر، مگر جس طرح غزل کا ہر شعر بیت الغزل نہیں ہوتا اسی طرح کسی مصنّف کی ہر کتاب بیت الغزل نہیں ہوتی۔ ''چاندنی بیگم'' کا معاملہ بھی میرے خیال سے، کچھ ایسا ہی ہے۔

فائر ایریا: ایک رجحان ساز ناول

الیاس احمد گدی (پ۔ ۱۴؍اپریل ۱۹۳۲ء۔ م۔ ۲۷؍جولائی ۱۹۹۷ء) کے ناول ''فائر ایریا'' کا سب سے بڑا وصف، اس کے موضوع کی انفرادیت ہے۔ بہار کے کوئلے کی کانوں کے مزدوروں کارکنوں، مالکوں، یونین کے لیڈروں، مافیا سرداروں اور پہلوانوں (غنڈوں) کی اندرونی و بیرونی زندگیوں کا جو مرقع یہ ناول پیش کرتا ہے، اس نے اس کو ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی ہے۔ اس کا کینواس بظاہر بہت محدود ہے لیکن کوئلے کی کانوں میں پھیلی ہوئی زندگی کا وسیع منظر نامہ، اس محدود کو بھی لامحدود بنا دیتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جتنا کچھ کہا جا چکا ہے، اس کے علاوہ بھی بہت کچھ کہنے کو باقی ہے۔ ہندوستان جیسے وسیع و عریض ملک میں کول فیلڈ کے علاوہ بھی اس طرح کے کئی ایسے موضوعات ہیں مثلاً آسام کے چائے کے باغات، احمد آباد، بمبئی اور بھیونڈی کے کپڑا مِل مزدور، آدی باسی علاقوں کے مسائل، ساحلی علاقوں کے مچھوارے، جن پر اب تک اردو میں کچھ نہیں لکھا گیا ہے۔ الیاس احمد چونکہ خود جھریا کے پشتینی باشندے تھے اور بچپن ہی سے کوئلے کی کانوں کے مسائل سے شناسا تھے، اس لئے ان کو نسبتاً کم ہوم ورک کرنا پڑا ہوگا۔ پھر بھی بقول شخصے تین سال انھوں نے اس کی تیاری میں لگائے اور تین سال اس کو لکھنے میں صَرف کئے۔ ان کو ناول نگاری کا کوئی خاص تجربہ بھی نہ تھا اور ایک حساب سے یہ ان کا پہلا ادبی ناول تھا[1] لیکن حق یہ ہے کہ انھوں نے موضوع کے ساتھ پورا انصاف کیا اور واقعات و کردار کا ایسا اسٹرکچر تیار کر دیا جس کے توسط سے کول فیلڈ کی مجموعی زندگی کا

---

[1] الیاس احمد کا پہلا ناول ''مریم'' ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا تھا مگر اس کی کوئی ادبی اہمیت نہ تھی۔
''فائر ایریا'' ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا اور اس پر ان کو ساہتیہ اکادمی ایوارڈ بھی ملا۔

بہ یک نظر مشاہدہ آسان ہو گیا ہے۔

فائر ایریا اگر ایک طرف شہرۂ آفاق روسی ناول نگاروں کے طرزِ فکر کو منعکس کرتا ہے تو دوسری طرف اس کا رشتہ پریم چند کے سماجی ناولوں نرملا اور گؤدان سے بھی استوار ہے۔ میں یہ بات صرف طرزِ فکر کے حوالے سے کرتا ہوں ورنہ موضوع اور ٹریٹمنٹ میں نئے اور پرانے کا واضح فرق موجود ہے۔

کول فیلڈ کے واقعات اگر برٹش سامراج کے زمانے کے ہوتے تو تاریخ کا حصّہ بن چکے ہوتے مگر یہ آزاد ہندوستان کی سرزمین پر رونما ہونے والے واقعات ہیں۔ ایسے واقعات جن کے ہوتے ہوئے کوئی یہ تصور بھی نہیں کرسکتا کہ اس علاقے میں امن و قانون یا ڈسپلن نام کی کوئی چیز موجود ہے۔ پریم چند کے دیہاتوں میں ساہوکار، مہاجن، زمیندار، پولس مل کر غریب اور بے سہارا کسانوں کا استحصال کرتے تھے، کول فیلڈ میں چھوٹے بڑے نیتا، کولیری کے کارندے، سودخور کارکن اور غنڈے مل کر نہ صرف مزدوروں کو کھسوٹتے ہیں بلکہ وہاں بسنے والی غریب کامن عورتوں کا جنسی استحصال بھی کرتے ہیں، دن کے اجالے میں بھی اور رات کے اندھیرے میں بھی اور اب اس پر وہاں کوئی توجہ نہیں دیتا بلکہ یہ ہنسی مذاق اور فقرے بازی کا موضوع بن جاتا ہے۔ وہاں زندگی اتنی سستی اور حقیر ہے کہ نوجوان رحمت میاں کوئلے کے کان کے اندر دفن ہو جاتے ہیں تب بھی کسی کے کان پر جُوں نہیں رینگتی اور ہوا اُڑا دی جاتی ہے کہ رحمت میاں کو کوئی عورت بھگا لے گئی ہے۔ کوئلے کی کانوں میں پھنس کر زندگی اور انسانیت کی تمام قدریں بھی کوئلہ سیاہ ہو گئی ہیں اور اب کسی کو یاد بھی نہیں آتا کہ ان کا بھی کوئی وجود تھا۔

ناول کے ہیرو سہدیو کے باطن میں انسانیت کی رَمق برابر زندہ رہتی ہے تو اس کا خمیازہ بھی اس کو جسم و جان دونوں سے ادا کرنا پڑتا ہے۔ وہ ظلم سہتا ہے، گرتا ہے، تڑپتا ہے، ٹوٹ جاتا ہے مگر شکست خوردہ نہیں ہوتا۔ ناول نگار نے اس کو ایک جیتے جاگتے جُجھارو کردار کے روپ میں بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے، مگر اس ناول کی ہیروئن، اس کی بیوی پرتی بالا نہیں بلکہ ختونیا ہے جس کی آنکھوں میں انتقام کی آگ آخر تک روشن رہتی ہے۔ رحمت میاں اسی ختونیا کا شوہر تھا جسے کوئلے کی کانوں نے نگل لیا مگر اس نے خود کو بچائے رکھا اور

کوئلے بیچ کر نہ صرف زندگی کی گاڑی چلائی بلکہ اپنے اکلوتے لڑکے کی پرورش کی، اس کو لکھایا پڑھایا اور اس قابل بنا دیا کہ وہ خود اپنی زندگی جی سکے۔ مگر کول فیلڈ میں سنگھرش کا دور کبھی ختم نہیں ہوتا۔ اندرا گاندھی نے ملک بھر کی ساری کولریوں کو نیشنلائز کر لیا۔ نجی مالکوں کی جگہ سرکاری افسروں نے لے لی مگر اس کا اندرونی ڈھانچہ برقرار رہا۔ اس میں برائے نام تبدیلی بھی نہیں ہوئی۔ ناول نگار پھر بھی مایوس نہیں ہے، اسے یقین ہے کہ حالات بدلیں گے۔ بوڑھا تجربے کار لیڈر مجمدار، نوجوان عرفان سے کہتا ہے۔

> ''کیا تم سمجھتے ہو کہ فرانس کا انقلاب یا زارِ روس کے تختہ پلٹنے کی کارروائی ایک دن کی تھی! نہیں! پچاسوں برس تک یہ آگ اندر ہی اندر سلگتی رہی ہے تب کہیں جا کر بس پھوٹ ہوا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ ایک لمبی لڑائی ہے۔ جیت کب ہوگی یہ کہنا مشکل ہے۔ شاید اس وقت تم نہ رہو، میں بھی نہ رہوں، مگر لڑائی جاری رہے گی۔ نسل در نسل آدمی اپنے حقوق کے لئے سینہ سپر رہے گا۔ نسل در نسل انسان اپنی اہانتِ ذات اور بھوک کے خلاف پرچم بلند کئے رہے گا۔ یہ مت سوچو کہ یک بیک جب تم سو کر اٹھو گے تو دیکھو گے کہ دنیا بدل گئی ہے۔'' (صفحہ ۳۰۷)

اس طرح کے بیانات اور بھی ہیں۔ اکثر اوقات ناول نگار، حالات کی وضاحت کے لئے، خود لمبے لمبے بیانات شامل کرنے سے گریز نہیں کرتا جس کی وجہ سے واقعات کے بہاؤ میں بھی فرق پڑتا ہے اور ناول کا فن بھی مجروح ہوتا ہے۔ ناول نگاری کے جدید اصولوں کے مطابق، افکار و نظریات کا اظہار واقعات و کردار کے اندرونی و بیرونی عمل کے توسّط سے ہونا چاہئے اور اس میں ناول نگار کو دخل در معقولات نہیں کرنا چاہئے۔ اس کے ساتھ ساتھ کرداروں کو ایک مرتبہ متعارف کرانے کے بعد، ان کے فطری عمل کی رفتار پر بھی ناول نگار کو اپنی مرضی نہیں مسلّط کرنا چاہئے لیکن اس ناول میں کم از کم پہلے اصول کی خلاف ورزی بار بار کھٹکتی ہے۔ کرداروں کے فطری عمل کا بہاؤ بڑی حد تک محفوظ ہے۔ ناول نگار کے توضیحی بیانات کے نمونے کچھ اس طرح ہیں:-

''مزدور سنگھ کے آفس میں کافی بھیڑ رہتی ہے مگر مزدوروں کی نہیں۔ اس لوٹ میں تھوڑا بہت حصّہ لینے کی لالچ میں کچھ ابن الوقت قسم کے لوگوں کا مجمع۔ خوب خوش گپیاں چلتی ہیں۔ مزدوروں کا ذکر نہیں ہوتا۔ ان کے مسائل پر بات نہیں ہوتی۔ بس یونین کا اور ورما صاحب کے کارنامے بیان کئے جاتے ہیں، ایک دوسرے کی واہ واہ ہوتی ہے۔ مزدور اب اس تمام بھیڑ سے نفرت کرنے لگے ہیں۔ مزدور سنگھ کے کرتا دھرتا لوگوں سے انھیں اب گھِن آنے لگی ہے۔ وہ اب اتنے بے وقوف نہیں رہے کہ انھیں جدھر چاہا اُدھر ہانک دیا۔ اب وہ سمجھنے لگے ہیں، کم از کم اتنا ضرور سمجھنے لگے ہیں کہ کون کام کر رہا ہے اور کون نوچ کھسوٹ کر اپنا پیٹ بھر رہا ہے۔ منہ سے کوئی کچھ نہیں بولتا، چاہے مصلحت سے چاہے خوف سے، مگر اندر اندر نفرت کا ایک شعلہ ضرور لہک رہا ہے۔'' (ص۔۲۱۶)

''تین خانوں میں بنٹ گئی ہے کولیری کی یہ سیاہ دنیا۔ بڑے افسر جو صاحب کہلاتے ہیں، آفس اسٹاف جن کو بابو کہا جاتا ہے اور سب سے آخر میں مزدور جس کے پاس کوئی خطاب نہیں۔ بڑے افسر چاندی کاٹ رہے ہیں۔ آفس اسٹاف بھاگتے بھوت کی لنگوٹی کھینچ رہا ہے، اور مزدور جن کے پاس وہی اندھیری سرنگیں ہیں، رِستے ہوئے پانی میں بھیگی پھسلن اور اوبڑ کھابڑ زمین ہے، بیلچہ ہے، بید کی جھوڑی ہے، ہزاروں فِٹ نیچے زمین کی گرمی ہے، حَبس ہے اور بدن پر کینچوے کی طرح رینگتا ہوا پسینہ ہے۔''

(ص۔۲۶۲)

یہ دونوں اور اس قسم کے درجن بھر دوسرے پیراگراف، ناول کا ناگزیر جزو نہیں ہیں۔ ان کو الگ سے مرتب کرکے ایک صحافتی رپورٹ تیار کی جا سکتی ہے۔ وضاحت خود ناول کے واقعات کی تہہ سے برآمد ہونی چاہئے تھی۔ اس طرح کی تحریروں سے مولوی

نذیر احمد کے ناولوں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ موضوع فن پر حاوی ہو گیا ہے اور کہیں کہیں ناول پر اطلاعاتی دستاویز ہونے کا شبہ ہونے لگتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ جہاں جہاں ناول نگار نے ناول کے فنی تقاضوں کو ملحوظ رکھا ہے، وہاں اس نے کامیابی کے نئے ابعاد روشن کئے ہیں۔ کہیں اس نے استعاراتی زبان کی مدد سے تخیل کو مہمیز کیا ہے، کہیں کرداروں کے عمل سے کولیری کے گرد و پیش کی جاندار عکاسی کی ہے اور کہیں طنز و ظرافت کے وسیلے سے دل کو چھو لینے والی باتیں کہی ہیں۔ کول فیلڈ کی زندگی کا بنیادی استعارہ آگ ہے۔ ناول کی ابتدا بھی آگ سے ہوتی ہے اور اختتام بھی آگ پر ہوتا ہے۔ ابتدائیہ:۔ ''آگ؟''

> ''آپ حیرت سے چاروں طرف دیکھیں گے مگر آگ آپ کو کہیں نہیں دکھائی دے گی، نہ آگ، نہ دھواں، نہ شعلہ، نہ چنگاری کچھ بھی نہیں۔ آپ کے دونوں طرف اُوبڑ کھابڑ میدان ہوگا جو بَن تلسی یا کٹیلے کی جھاڑیوں سے بھرا ہوگا۔ مگر کیا واقعی آگ نہیں ہے؟ آگ ہے، اوپر نہیں اندر ہے۔'' (صفحہ ۵)

> اختتامیہ:۔ ''آگ! اس کو تعجب ہوا کہ س آگ کو وہ ساری زندگی تلاش کرتا رہا، وہ آگ اور کہیں نہیں، ختونیا کی آنکھوں میں ہے —— تو کیا آگ آنکھوں میں ہوتی ہے؟ ہاں شاید آنکھوں ہی میں ہوتی ہے!'' (ص۔۳۶۷)

آگ کی یہ نقش بندی بیانِ واقعہ بھی ہے اور پورے ناول کا موضوعی استعارہ بھی۔ درمیان میں بن تلسی اور کٹیلے کی جھاڑیوں کو مصنف نے کول فیلڈ کے مزدوروں کی دُکھ بھری، بے رس زندگیوں کا استعارہ بنا دیا ہے۔ آخری حصّے میں مصنف نے ختونیا کی آنکھوں میں عزم و استقلال و انتقام کی چنگاریوں کا جو مشاہدہ کیا ہے، وہی اس تمام تگ و دَو کا حاصل ہے جس میں یقینِ محکم اور عملِ پیہم کا جذبہ سب سے اوپر اور سب سے زیادہ روشن ہے۔

اس ناول کا ہیرو تو بیشک سہدیو ہے لیکن اس کی اصل ہیروئن ختونیا ہے، رحمت میاں کی بیوی خاتون، جو گاؤں کے روائیتی تخاطب میں ختونیا کے نام سے جانی جانے لگی

تھی۔ بہار کے ضلع گیا کے ایک چھوٹے سے گاؤں سے پہلی مرتبہ کولیری میں کام کرنے کے لئے بھور سمے، ہنکو کی سربراہی میں تین نوجوانوں کا جومختصر سا قافلہ نکلا تھا، اس میں رسول پور کا رحمت میاں، ست گانواں کا جگیشر و ساد ھ اور سہدیو شامل تھے۔ رحمت میاں چند ہی ماہ نوکری کرنے کے بعد کان کے ایک حادثے میں کان کے اندر ہی دفن ہو گیا، کسی کو اس کی لاش تک نہیں ملی۔ جگیشر وساد ھ اپنی غیر معمولی سوجھ بوجھ سے ایک دن جے۔ پی سنگھ بن کر دبیز قالینوں سے سجے ہوئے عالی شان محل میں رہنے لگا جہاں دروازے پر نجی سیکورٹی کا پہرہ رہتا تھا اور سہدیو، جو ناول کا ہیرو ہے، بہت سے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا بالآخر ایک جذباتی کشمکش میں مبتلا ہو کر اپنی اصل راہ پالیتا ہے، کبھی نہ ختم ہونے والے سنگھرش کی راہ۔ وہ مزدوروں کے اس عظیم الشان جلوس کے پیچھے پیچھے غیر ارادی طور سے چلنے لگتا ہے، جس میں نوجوان عرفان بھی ہے، اس کی ماں ختونیا بھی ہے اور کوئلہ کھانوں کے لاکھوں مزدور بھی ہیں جن کا نعرہ ہے ''پھانسی دو، پھانسی دو!''۔ ناول کے اسی آخری حصے میں مصنف کا اپنا نقطۂ نظر بھی ابھرتا ہے، جو ادب کے مارکسی نظریے سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے، تاہم یہ نظریہ چونکہ ناول کے اندرون سے برآمد ہوتا ہے اور حالات واقعات کے منطقی نتیجے کے طور پر ابھرتا ہے، اس لئے قابلِ توجہ بن جاتا ہے۔

فائر ایریا کا نقطۂ پرکار اس کا ہیرو سہدیو ہے۔ اسی کے اردگرد کے درجنوں چھوٹے بڑے کردار مل کر، واقعات کا ایسا تانا بانا تیار کر دیتے ہیں جس سے کول فیلڈ کی پوری زندگی آئینے کی طرح واضح ہو جاتی ہے۔ ان کرداروں میں مافیا سرغنہ پی۔ این ورما، جے پی سنگھ، بھاردواج اور موہن بیں جو یونین کے بڑے اور طاقتور لیڈر ہیں لیکن یہ سب مزدوروں کا استحصال کرتے ہیں اور مالکوں وافسروں کی دلالی۔ (سیاست میں جرائم کی آمیزش!)، محنت کش کامن عورتیں ہیں جن کے کسے ہوئے بدن اور زور آور جوانیوں کا کھلے عام استحصال ہوتا ہے، بنگالی دانشور لیڈر مجمدار ہیں، جن کی منہ بولی کمسن بیوہ بہن پرتی بالا سے سہدیو نے شادی کر لی ہے، رحمت میاں کا نوجوان لڑکا عرفان ہے جو باپ کی ناگہانی موت کے انتقام کی آگ میں جھلس رہا ہے لیکن اس کو یہ نہیں معلوم کہ وہ انتقام کس سے لے! بھینکر شرابی کالا چند ہے جس کی بہن کے بارے میں کوئی آہستہ سے کہتا ہے ''جس کی بہن اندر،

اس کا بھائی سکندر'' تو کالا چند تلملا جاتا ہے۔ وہ حقیقت کو جھٹلا نہیں سکتا مگر اس کو ماننے کو بھی تیار نہیں ہے۔ کامن عورت پھول متی ہے جس نے بیک وقت دو مردوں کو رکھیل بنا رکھا ہے۔ اس کا تیسرا مرد ایک چھوٹی کولیری کا منیجر ہے جس کے گھر میں چوکا برتن کرتے کرتے وہ اس کے بستر کی شکن بن جاتی ہے مگر اس سے نفرت بھی کرتی ہے۔ پھول متی کے بارے میں ناول نگار بتاتا ہے'' وہ صاحب کے میدے کی طرح نرم جسم سے اوب گئی ہے۔ وہ پتھر کی عورت ہے، اس پر پھول برسانے سے کیا ہوگا۔ اسے تو پتھر ہی چاہئے تھا، چنگاری اڑانے کے لئے''۔ جوش ملیح آبادی کی نظم جنگل کی شاہزادی۔ بھرت سنگھ ہے جو دراصل ماضی کا ایک کمسن لڑکا سنت لال تھا۔ یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو۔ جس کی نوجوان بہن کو، دو غنڈے اس کی اور اس کی ماں کی موجودگی میں رات رات بھر بے عزت کرتے تھے اور یہ دونوں اف بھی نہیں کر سکتے تھے۔ اسی بھرت سنگھ نے بھرے مجمعے میں نوجوان کلیا مہتائن کی بے عزّتی کرنے والے غنڈے پر اپنے پستول کی ساری گولیاں خالی کر دی تھیں اور خود بھی مارا گیا کیونکہ کلیا مہتائن کی صورت میں اس کو اپنی بہن نظر آ گئی تھی۔ یہ سب درجنوں چھوٹے بڑے کردار اپنے سماجی عمل سے نہ صرف موضوع کی مختلف جہتیں روشن کرتے ہیں بلکہ ناول کی مجموعی دلچسپی کے عناصر کو بھی بڑھاتے ہیں۔ ناول نگار نے ان کرداروں کو فائر ایریا کے فریم میں بڑی صناعی سے جڑا ہے۔ ان کی سوچ، ان کی گفتگو، ان کا عمل اور ردِ عمل، موضوع سے اس طرح جڑا ہوا ہے اور اتنا فطری ہے کہ ناول نگار کی مردم شناسی اور کردار سازی کی صلاحیتوں پر ایمان لائے بغیر چارہ نہیں لیکن ان میں سب سے بڑا اور بیحد فعّال کردار ناول کے ہیرو سہید یو کا ہے جو اس ناول کی ابتدا سے اختتام تک ناول کے تمام چھوٹے بڑے واقعات سے نہ صرف منسلک ہے بلکہ ناول کا طرزِ عمل بھی متعیّن کرتا ہے۔ سہد یو دیہات کا ایک عام سا سیدھا سادہ نیم تعلیم یافتہ نوجوان ہے جس کے دل میں حق اور انصاف کی روشنی بھری ہوئی ہے۔ وہ محنت کرتا ہے، محبت کرتا ہے، سنگھرش کرتا ہے، شادی کرتا ہے، ایثار کرتا ہے، ٹوٹتا اور بکھرتا ہے مگر زندگی بسر کرنے کے لئے سمجھوتہ بھی کر لیتا ہے۔ مافیا سرغنہ بھاردواج کے کارکن کی حیثیت سے نہ صرف موہن کولیری میں اس کی دھاک ہے بلکہ مدتوں کی گھٹن اور محرومی کے بعد اس کو آرام آسائش کی

زندگی بھی میسّر آ گئی ہے۔

''مجمد ار چاروں طرف کمرے کو دیکھتا ہے۔صوفہ سیٹ، الماری، دیواروں پر رنگین تصویریں، ایک طرف تپائی پر ٹیلیفون، ایک چھوٹے سے کیسنگ پر ایک بڑا سا ریڈیو گرام، آسائشوں اور فراغت کی ایک دنیا۔'' (ص۔۳۴۲)

لیکن کیا یہ دنیا سہدیو نے اپنے آپ کو بیچ کر حاصل کی ہے؟ سہدیو کے پاس اس کا جواب ہے۔

''یہ غلط ہے کہ میں نے اپنے آپ کو بیچا ہے۔میں نے صرف اس سچ کی شناخت کی ہے کہ اگر کول فیلڈ میں رہنا ہے تو طاقت حاصل کرنا ہوگا۔ایک ایسی طاقت جس سے ٹکرانے کا، جس کے نزدیک آنے کا کوئی ساہس نہ کر سکے۔'' مجمد ار اس کی نفی کرتا ہے '' تم نے طاقت نہیں حاصل کی، تم ایک طاقت کے ساتھ جُڑ گئے ہو۔ایک ایسی طاقت کے ساتھ جو چاروں طرف اپنا دَمن چکر چلا رہی ہے۔جس کے پاس کوئی آئیڈیالوجی نہیں، جس کے پاس کوئی لائحہ عمل نہیں، جس کی کوئی منزل نہیں، جو صرف اقتدار چاہتی ہے، طاقت چاہتی ہے یا پھر بے حساب دولت۔'' (ص۔۳۴۳)

حق وانصاف کے لئے تمام عمر اپنی آواز بلند کرنے والا سہدیو، طاقتور مافیا کا کارندہ کیسے بن گیا، اس کو یا تو مجمد ار سمجھتے ہیں یا پھر خود سہدیو، لیکن خاردار راہوں پر چلتے چلتے اور اپنے پیروں کو مسلسل لہولہان کرتے ہوئے کبھی کبھی ایک شجرِ سایہ دار کی خواہش کچھ ایسی غیر فطری بھی نہیں تھی۔سہدیو نے جان بوجھ کر مافیا کا سیاہ سایہ اپنے سر پر نہیں ڈالا تھا بلکہ یہ واقعات کا ایک بے رحمانہ تسلسل تھا جس نے سہدیو کو نہ چاہتے ہوئے بھی اس راہ پر ڈال دیا تھا جس سے پیچھے ہٹنے کا کوئی راستہ اس کے لئے باقی نہیں تھا۔اس سے سہدیو کا اپنا قد چھوٹا ہو گیا لیکن عرفان اور ختونیا خود سہدیو کی نظروں میں اونچے ہو گئے تھے۔

سہدیو کا کردار خطِ مستقیم میں سفر نہیں کرتا بلکہ زِگ زاگ راستوں پر چلتا ہے اور

یہیں سے وہ پریم چند کے ناولوں کے روایتی کرداروں سے الگ ہو جاتا ہے۔ ناول نگار نے سہدیو کے کردار پر خاصی محنت کی ہے اور اس کو ایک بہت زندہ و توانا، پُر اثر اور فعّال کردار بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کے اندر ایک عام آدمی کی خصوصیتیں موجود ہیں مگر پھر بھی وہ ایک عام آدمی نہیں ہے۔ اس میں کوئی خاص بات ضرور ہے۔ شاید وہ خاص بات یہ ہو کہ حالات کا سارا زہر قطرہ قطرہ پی کر بھی اس کا ضمیر مردہ نہیں ہوتا۔ سہدیو خود اپنے ضمیر سے سنگھرش کرتا ہے۔ اس کی اندرونی اور بیرونی شخصیتوں کے درمیان ایک زبردست کشمکش ہوتی رہتی ہے، جس میں وہ لہولہان ہو جاتا ہے مگر شکست خوردہ تب بھی نہیں ہوتا۔ ''نیند نہیں آتی! رَم کی پوری بوتل خالی کرنے کے باوجود نیند نہیں آتی۔ سوچنے کی رفتار اتنی تیز ہے کہ کوئی مرکز نہیں بنتا۔ جیسے دماغ میں کوئی تیز رفتار گاڑی بھاگتی جارہی ہو...... بھاگتی جارہی ہو۔''

بنگالی بابو مجمدار کے قتل میں دور دور تک اس کا کوئی ہاتھ نہیں ہے۔ مجمدار تو اس کا محسن اور گرو تھا۔ مجمدار کو قتل کیا تھا بھاردواج کے گروہ نے اور خود سہدیو، اسی بھاردواج کا ایک چھوٹا سا کارکن تھا۔ وہ خود سے سوال کرتا ہے:-

> ''تم آج اس کولیری میں سر اٹھا کر اور چھاتی پُھلا کر جو چلتے ہو تو کس کی بدولت، کس کے بل بوتے پر؟ تمہارے پیچھے ہمیشہ تمہاری پارٹی کی دہشت موجود رہی ہے۔ تم مزدوروں کے بیچ جس کو اپنی ہردلعزیزی سمجھ رہے ہو وہ تمہاری ہردلعزیزی نہیں، ان کا خوف ہے۔ اب تو تمہارے ہاتھ سے کوئلے کی کالک بھی چُھٹ چکی ہے، اب ان پر خون کے چھینٹے ہیں۔'' (ص۔ ۳۶۲)

سہدیو پر کسی کو کوئی شک نہیں۔ اس کو تو اس سارے واقعے کا علم ہی نہیں تھا مگر اب وہ خود کو مجرم محسوس کرتا ہے۔ یہ اس کا زندہ و توانا ضمیر ہے جو اس کو ان دیکھے خون کا احساس دلاتا ہے۔

''وہ آہستہ آہستہ اپنا ہاتھ سامنے کرتا ہے۔ غور سے دیکھتا ہے۔ اس پر خون کی ایک بوند بھی نہیں ہے۔ اگر اس کے ہاتھ میں خون نہیں ہے تو پھر خون کی بِساندھ کہاں سے آرہی ہے!''

سہدیو کی یہ خود کلامی شکسپیئر کے ڈرامے ''میکبتھ'' کی یاد دلاتی ہے۔ لیڈی

میکبتھ کو بھی اپنے ہاتھوں پر خون کے دھبے محسوس ہوتے تھے۔ وہ بار بار ہاتھ دھوتی تھی مگر خون کے نامعلوم دھبے اس کا پیچھا نہیں چھوڑتے تھے۔

واقعہ یہ ہے کہ الیاس احمد کی کردار نگاری کہیں سے بھی کمزور نہیں معلوم ہوتی۔ ان کا مشاہدہ تیز تھا اور جزئیات نگاری پر ان کو خاص قدرت حاصل تھی۔ کول فیلڈ کے مزدوروں کی زندگیوں کے جہنم زار کا جو خاکہ انھوں نے اس ناول میں پیش کیا ہے وہ قبل مسیح کے ان حبشی غلاموں کی بے بسی کی یاد دلاتا ہے جنھوں نے فراعنۂ مصر کے زمانوں میں عظیم الجثہ سنگی اہرام تعمیر کئے تھے۔ آزادی سے پہلے، پھر آزاد ہندوستان میں اور مسز اندرا گاندھی کے زمانے میں کولیریوں کو قومیانے کے بعد بھی ان جہنم زاروں میں کوئی فرق نہیں واقع ہوا۔ اگر فرق بھی ہوا تو محض اتنا کہ انگریز افسروں کی جگہ ہندوستانی افسروں نے لے لی لیکن لوٹ کھسوٹ کا جو بازار پہلے گرم تھا وہ بدستور گرم رہا اور اس میں ذرا بھی تبدیلی نہیں آئی۔ اب یہ کہنا تو مشکل ہے کہ الیاس احمد نے کول فیڈل کے صرف ایک ہی رخ کو اجاگر کیا ہے یا پھر وہاں کوئی دوسرا رخ ہے ہی نہیں، تاہم حقیقت نگاری کے جس پیچیدہ سفر پر وہ نکلے تھے اس میں ردّ و قبول کے عمل کی کارفرمائی کچھ زیادہ ہی نظر آتی ہے۔

موضوع کے لحاظ سے الیاس احمد نے عمداً ایسی زبان استعمال کی ہے جو کول فیلڈ کے اَن پڑھ مزدوروں کی حقیقی تصویر کی عکّاس ہو اور اس عمل میں انھوں نے کئی مقامات پر غیر مہذب لہجے کا سہارا لیا ہے جو بعض ثِقہ حضرات کی چینِ جبیں کا باعث بن سکتا ہے۔ بعض جگہ جھریا کے علاقے کی خاص بولی کے الفاظ و فقرات بھی موجود ہیں لیکن یہ بھی ہوا ہے کہ انھوں نے کچھ موقعوں پر بعض کرداروں کی زبان سے خاصی گاڑھی اُردو میں تقریر کروائی ہے، جو بہر حال مقتضائے حال کے مطابق نہیں معلوم ہوتی۔ ناول کی زبان کے حوالے سے یہ شترگربہ بار بار سامنے آتا ہے۔ بعض جگہ اُردو کے الفاظ و محاورات کا غلط استعمال بھی کھٹکتا ہے۔

''بہت چھان بین کے بعد تمہارا نام آیا کہ پوری کولیری میں وہی ایک ایسا آدمی ہے جو اگر مزدوروں کو کہہ دے، تو اس کی بات اٹھانا ان لوگوں کے لئے مشکل ہو جائے۔''

(ص۔ ۲۲۴) اس جملے میں ''بات اٹھانا'' کو دراصل ''بات کاٹنا'' کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہی غلطی ایک جگہ اور بھی دہرائی گئی ہے۔ دورانِ مطالعہ پانچ چھ الفاظ ایسے بھی

ملے جن میں املے کی غلطی موجود ہے۔

فائرایریا کے اسلوب میں کوئی ابہام،کوئی پیچیدگی نہیں۔ہر چیز واشگاف انداز میں بیان کی گئی ہے۔اس میں داخلیت کا عنصر بہت کم ہے۔یہ خارجی حقیقت نگاری کا ایسا شفاف آئینہ ہے جس میں ہر شکل واضح نظر آتی ہے۔دراصل یہ اشرافیہ کا ادب نہیں بلکہ ''چھوٹی امت'' (بحوالہ فسانۂ عجائب) کا ادب ہے جس کو آجکل کی معروف اصطلاح میں ''دلت ادب یا احتجاجی ادب'' کے نام سے جانا جاتا ہے۔اسے ہم قرۃ العین کے گردشِ رنگِ چمن اور چاندنی بیگم،انتظار حسین کی بستی،عبداللہ حسین کی اداس نسلیں،ممتاز مفتی کے علی پور کا ایلی اور الکھ نگری اور بانو قدسیہ کے راجا گِدھ کے پہلو بہ پہلو نہیں رکھ سکتے مگر یہ ایک رجحان ساز ناول ضرور ہے اور اس کو یہ اختصاص حاصل ہے کہ اُردو میں بلکہ ہندوستان کی دیگر زبانوں میں بھی پہلی مرتبہ،کوئلے کی کانوں میں کام کرنے والے مزدوروں کے دم پُخت خارجی احوالِ زندگی کو قلم بند کیا گیا ہے۔اس قسم کے موضوعاتی ناولوں کی اُردو میں بہت کمی ہے مگر مشکل یہ ہے کہ ان کو ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر نہیں لکھا جا سکتا۔بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:۔

> ''لاتعداد ناولوں کے پلاٹ سسکتے اور دکھ اٹھاتے عوام کی زندگیوں میں دُبکے بیٹھے ہیں۔متعدد فلسفے ان مسائل کی کوکھ سے جنم لینے کو تیار ہیں۔۔۔یہی وہ حقیقی راستہ ہے جس سے آپ نئے ادب کو جنم دے سکتے ہیں اور یہی وہ راستہ ہے جس سے آپ سسکتے،دم توڑتے ادب کے منہ سے آکسیجن کی نلکی نکال کر اسے نئی اور توانا زندگی عطا کر سکتے ہیں۔علامت نگاری اور ابہام پسندی بہت ہو چکی،ادبی اشراف پسندی کی پتنگیں بھی ہم بہت اُڑا چکے۔اب اس نئے راستے پر بھی ادب کو لے چلنے کی ضرورت ہے۔''
>
> (بحوالہ ماہنامہ افکار۔کراچی بابتہ ماہ ستمبر ۹۷ء صفحہ ۱۳)۔

فائرایریا،اسی نئے راستے کا ایک روشن اشاریہ ہے جسے الیاس احمد نے اپنی خونچکاں انگلیوں سے تحریر کیا ہے۔

☆☆☆

صدقؔ، فانیؔ اور حیدر آباد

مرزا تصدق حسین، صدقؔ جائسی اعلا درجے کے شاعر اور نثر نگار تھے لیکن ان کا کوئی مجموعۂ کلام زیورِ طبع سے آراستہ نہ ہوسکا جس کی وجہ سے ان کی شاعرانہ شہرت بہت جلد ماند پڑ گئی۔ اس کو وقت کی ستم ظریفی ہی کہا جائے گا کہ شاعری کے جس کوچے میں انھوں نے اپنی عمرِ عزیز کے زائد از پچاس سال صرف کیے، اس نے ان کو بہت جلد فراموش کر دیا، لیکن ان کی ایک مختصر سی نثری تصنیف ''دربارِ دُربار'' ان کی ادبی شہرت کی ضامن بن گئی۔ اگر ان کے کلام کا ایک جامع انتخاب ہی ان کی زندگی میں شائع ہو گیا ہوتا تو وہ اتنی جلد قصۂ ماضی نہ بن گئے ہوتے۔

مرزا تصدق حسین، قیاساً ۹۶-۱۸۹۵ء یا اس کے آس پاس، قصبہ جائس (ضلع رائے بریلی) کے ایک معزز خاندان میں پیدا ہوئے۔ راقم الحروف کا آبائی مکان، ان کی لکھوری اینٹ کی حویلی کے بالکل پاس تھا، اس لئے اس نے خود صدقؔ کو تو ۱۹۴۵ء کے بعد، لیکن ان کی والدہ کو اپنے بچپن ہی میں دیکھا تھا جو سرخ و سپید رنگ کی ایک عمر دراز اور باوقار خاتون تھیں۔

صدقؔ ۱۹۲۲ء میں حیدر آباد چلے گئے تھے لیکن آٹھ دس ماہ کے بعد ہی واپس آگئے کیونکہ وہاں طاعون کی وبا پھیل گئی تھی۔ چار پانچ سال پیر پور (یو پی) اور بھوپال کی ریاستوں میں گزارنے کے بعد ۱۹۲۷ء میں دوبارہ حیدر آباد پہنچے تو اس مرتبہ قسمت نے یاوری کی اور ان کو ریاست کے محکمۂ تعلیم میں معقول ملازمت مل گئی۔ شاعر تو بہت اچھے تھے ہی، اس لئے پہلے جوشؔ سے اور پھر فانیؔ بدایونی کے حیدر آباد پہنچنے کے بعد، ان سے بھی خاصی دوستی ہو گئی۔ فانیؔ، جونیئر پرنس معظم جاہ کے دربار سے پہلے وابستہ ہوئے اور بعد میں انھوں نے صدقؔ کو بھی وہاں بلا لیا۔ اس طرح فانیؔ کو جہاں پرنس کے دربار میں اپنا ایک رفیق

میسرؔ آ گیا، وہیں صدقؔ جائسی جو ریاستی درباروں کے آداب و مطالبات سے بخوبی آگاہ تھے، جونیئر پرنس کو اپنی جانب متوجہ کرنے میں خاصے کامیاب رہے۔ جوشؔ اور فانیؔ کے علاوہ نجم آفندی اور ماہر القادری سے بھی صدقؔ کے خوشگوار دوستانہ تعلقات تھے۔ صدقؔ اگر چہ جوشؔ اور فانیؔ سے جونیئر تھے لیکن اپنی شاعرانہ صلاحیتوں اور برجستہ گوئی کی بنا پر وہ کافی مقبول تھے اور ہر محفل میں ان کی خاصی پذیرائی ہوتی تھی۔

صدقؔ بچپن ہی سے بہت ذہین اور ہوش مند تھے۔ ان کی شاعری کا آغاز کم عمری ہی میں ہو گیا تھا۔ زبان کو برتنے میں ان کو بڑی قدرت حاصل تھی لیکن خیال آرائی اور مضمون آفرینی سے بھی ان کی شاعری خالی نہیں ہے، البتہ اس میں افکارِ عالیہ اور فلسفیانہ اندازِ نظر کی تلاش سعیِ لاحاصل ہوگی۔ دراصل ان کا مذاقِ سخن، داغؔ و امیرؔ کے مذاقِ سخن ہی کا پروردہ تھا اور وہ خود بھی استادِ شاہ حضرت جلیلؔ مانکپوری کے سلسلۂ تلمذ سے وابستہ تھے جو امیرؔ کے ایک نامور شاگرد تھے۔ زبان و بیان کے معاملات میں استاد کا اثر ان کے کلام پر نمایاں نظر آتا ہے تاہم یہ لطف و اثر سے خالی نہیں۔ دوسری طرف ان کے ہمعصر اور دوست فانیؔ بدایونی کے کلام میں ژرف نگاہی اور فکری تعمق کی بہتات ہے اور جوشؔ تو سرخیلِ قبیلۂ نظم نگاراں تھے ہی لیکن صدقؔ ہمیشہ داغ اسکول ہی کی پیروی کرتے رہے۔ ان کے کلام میں زبان کی صفائی اور شیرینی، محاورات کی برجستگی، نازک خیالی اور فضا آفرینی بہت نمایاں ہے۔ ایچ پیچ، اغلاق یا مشکل پسندی تو بالکل ہے ہی نہیں، ہر بات صاف اور شستہ انداز میں کہتے ہیں لیکن اس میں کوئی نہ کوئی ایسا پہلو ضرور نکال لیتے ہیں جس سے شعر کی لطافت اور تاثر میں خاطر خواہ اضافہ ہو جاتا ہے۔ صدقؔ کے یہ دو شعر تو شاید بہت سے اہلِ علم کے حافظوں میں محفوظ ہونگے۔

خوشبو سے ہو رہا ہے معطّر مشامِ جاں
چلتی ہے کس طرف کی ہَوا، کچھ نہ پوچھیے
ناگفتنی ہے عشقِ بُتاں کا معاملہ
ہر حال میں ہے شکرِ خدا، کچھ نہ پوچھیے

آخری شعر تو ضرب المثل بن گیا ہے جسے اکثر حضرات تحریر و تقریر میں بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح ان کا ایک شعر اور ہے جو ضرب المثل بن گیا ہے۔

اس کے لطفِ عام کو غیرت نہیں کرتی قبول
اور میں کم بخت، لطفِ خاص کے قابل نہیں

صدؔق کا یہی شعر جب فاؔنی نے کسی موقع پر پرنس معظم جاہ کو سنایا تو انھوں نے دل کھول کر داد دی اور اپنے ندیمِ خاص نجم آفندی کو ان کے گھر بھیج کر ان کو دربار میں طلب کیا اور اپنا مصاحب بنایا۔ صدؔق کے چند دیگر اشعار، جن سے ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا تعین ہوتا ہے حسب ذیل ہیں ؎

وہ اتنے مکدّر کہ گِلا ہو نہیں سکتا
بخت ایسا سکندر کہ رسا ہو نہیں سکتا

کس حسن سے، حصّے میں قدِ یار کے آیا
جو فتنۂ محشر کہ بپا ہو نہیں سکتا

کہتے ہیں کہ مانوسِ ستم ہے مری فطرت
ہر شخص تو مجبورِ وفا ہو نہیں سکتا

محجوب سے بیٹھے ہیں، نگاہیں نہیں اٹھتیں
کرتے ہیں مگر عذرِ جفا ہو نہیں سکتا

کہتے ہیں وہ، سب جھوٹ، کوئی صدؔق نہ صادق
ہر دعوئ باطل تو بجا ہو نہیں سکتا

ڈھلے تھے حسن کے سانچے میں روزِ وصل کے لمحے
نہ ویسی صبح پھر آئی، نہ ویسا لطفِ شام آیا

مجھے پہلی نظر میں کردیا مدہوش ساقی نے
نہ مے آئی، نہ میرے ہوش میں، گردش میں جام آیا

وہ تابہ دل آئے تھے بڑی دور سے چل کر
ماندے تھے بہت راہ کے، آرام نہ لیتے

کچھ ہم کو سمجھنا تھا کہ یہ وعدہ ہے کس کا
کچھ تم بھی تغافل سے بہت کام نہ لیتے
مجبور ہیں اس سے کہ صفا کیش ہیں وہ بھی
میں صدقؔ نہ ہوتا تو مرا نام نہ لیتے[۱]

صدق جائسی نے کچھ قصائد اور کچھ نظمیں بھی کہی ہیں لیکن اب ان کا پتہ نہیں چلتا۔ ان کا ایک مربعہ بہ عنوان "نامہ بر" جائس اور حیدر آباد، دونوں جگہ بہت مشہور ہوا مگر افسوس کہ مکمل نظم کہیں دستیاب نہیں ہے۔ اس مربعہ کے اوّلین دو بند حسب ذیل ہیں ؂

پوچھے جو وہ نامہرباں
کیسا ہے صدقؔ ناتواں
اے نامہ بر کہنا کہ ہاں!
کل تک تو تھی آنکھوں میں جاں

وہ زخمیٔ تیرِ نظر
رو رو کے کرتا تھا بسر
بھرتا تھا آہیں رات بھر
شاہد ہے اس کا آسماں

اس نفیس اور پاکیزہ شعری ذوق کے ساتھ ساتھ ان کو ہجو گوئی میں بھی بڑا ملکہ حاصل تھا لیکن اس میں بھی وہ تہذیب اور شائستگی کا بڑا خیال رکھتے تھے اور ابتذال سے حتی الوسع اپنا دامن پاک رکھتے تھے۔ انھوں نے دہلی کے ایک پروفیسر کی ہجو لکھی تھی، جن کے پیر میں ہلکا سا لنگ تھا۔ پروفیسر صاحب کبھی کبھی اپنی بیوی اور سالی کو ساتھ لے کر ہوا خوری کے لئے نکلتے تے۔ صدقؔ نے ان کی ہجو میں کیا برجستہ شعر نکالا ہے ؂

اک غیرتِ فجری ہے، اک رشکِ دسہری ہے
خود بیچ میں دونوں کے، لنگڑا نظر آتا ہے

---

[۱] بحوالہ "تذکرہ شعرائے اتر پردیش"۔ از عرفان عباسی۔ جلد اٹھارہ

حالانکہ کسی کی فطری جسمانی کمزوری کو نشانۂ تمسخر نہیں بنانا چاہئے لیکن یہ مضمون ان کو ایسا سوجھ گیا کہ سب کچھ سمجھتے ہوئے بھی وہ اس سے دستبردار نہ ہو سکے۔

صدقؔ جائسی نے ۱۹۵۳ء میں، حیدرآباد سے واپس آنے کے بعد کچھ دن جائس میں گزارے مگر وہاں ان کی دلچسپی کا کوئی سامان نہیں تھا، اس لئے دل برداشتہ ہو کر رائے بریلی، لکھنؤ اور آخر میں کانپور میں قیام پذیر ہوئے جہاں ۲؍جنوری ۱۹۶۷ء کو انھوں نے داعیٔ اجل کو لبیک کہا۔

صدقؔ نے دو شادیاں کی تھیں۔ اولاد میں صرف ایک بیٹی نزہت فاطمہ تھی جو ان کی پہلی بیوی کی یادگار تھی۔ ان کے انتقال کے بعد وہ پاکستان منتقل ہو گئی تھی۔ سنا ہے کہ صدق جائسی کا پورا کلام بھی وہ اپنے ساتھ ہی لے گئی تھی۔ پھر پتہ نہیں چل سکا کہ اس کلام کا کیا حشر ہوا اور خود نزہت فاطمہ حیات بھی ہیں یا نہیں!

صدقؔ جائسی اپنے چہرے مہرے اور قد و قامت سے بڑی دیدہ زیب شخصیت کے مالک تھے۔ رنگ سرخ و سپید تھا۔ کالی شیروانی، چوڑی دار سفید پاجامہ، سر پر شیروانی کے رنگ کی ٹوپی، ان کا پسندیدہ لباس تھا جو ان کے اوپر سجتا بھی خوب تھا۔ اس لباس میں وہ کسی پرنس کے مصاحب نہیں بلکہ خود پرنس معلوم ہوتے تھے۔ راقم الحروف نے ان کو جائس اور کانپور میں خوب دیکھا ہے اور گاہ گاہ ان کے فیضِ صحبت سے بھی مستفید ہوا ہے۔ اخلاق و عادات بیحد شریفانہ تھے لیکن گزر بسر کا کوئی معقول ذریعہ نہ تھا۔ محض ریاست حیدرآباد کی پنشن پر گزر اوقات تھی جو بہت پابندی سے نہیں ملتی تھی۔ آخری عمر انھوں نے خاصی تنگدستی میں بسر کی لیکن اپنی عزتِ نفس اور وقار کا ہمیشہ خیال رکھا اور اس پر کبھی آنچ نہیں آنے دی۔ وسائل نہ ہونے ہی سے وہ اپنا مجموعۂ کلام شائع نہیں کروا سکے۔ اس زمانے میں اُتر پردیش اُردو اکادمی بھی نہیں قائم ہوئی تھی جس کے توسط سے وہ اپنے ارادے کو پورا کر سکتے۔ ان کے زندگی بھر کے کلام کا ضائع ہو جانا جائے عبرت تو ہے ہی، اُردو ادب کا بھی بڑا نقصان ہے۔

صدقؔ جائسی کا کلام تو نہیں شائع ہو سکا مگر ان کی نثری تصنیف ''دربارِ دُربار'' ہی ان کی ادبی شہرت کی امانت دار بن گئی۔ یہ کتاب جو پرنس معظم جاہ (نظام حیدرآباد میر عثمان علی خاں کے فرزند ثانی) کے دربار کے دلچسپ حالات و ظرائف پر مشتمل ہے، پہلی مرتبہ

۱۹۶۲ء میں مولانا عبدالماجد دریابادی کے پیش نامے کے ساتھ شائع ہوئی۔ اس کا دوسرا اڈیشن حُسامی بک ڈپو حیدرآباد نے ۲۰۰۱ء میں شائع کیا اور یہی اڈیشن اس وقت پیشِ نظر ہے۔

اس کتاب کی غیر معمولی اہمیت کا اندازہ، مولوی عبدالحق (مرحوم) کے اس خط کے اقتباس سے ہوتا ہے جو دوسرے اڈیشن کے صفحہ دس پر شائع ہوا ہے۔

> ''یہ آخری دربار تھا، اب نہ ایسے شاہزادے ہوں گے اور نہ ایسے دربار اور نہ آپ جیسے لکھنے والے۔ مجھے یقین ہے کہ یہ کتاب نہایت مقبول ہوگی اور اُردو ادب میں اسے خاص مقام حاصل ہوگا۔''

مولوی عبدالحق کی پیش گوئی صحیح ثابت ہوئی اور اس کتاب سے نہ صرف صدقؔ جالسیؔ کا نام باقی رہ گیا بلکہ اس دربار کا عَلَم و حَشَم بھی صفحۂ قرطاس پر محفوظ ہوگیا جو برِّصغیر کی تاریخ کا ایک تہذیبی جز و تھا اور جسے اب فلکِ پیر کی آنکھیں کبھی نہ دیکھ سکیں گی۔

دَربارِ دُربار کے پہلے باب میں صدقؔ نے جوشؔ اور فانیؔ کے کچھ خاص حالات و کوائف بیان کئے ہیں[1]۔ جوشؔ کے کم اور فانیؔ کے زیادہ، جس سے فانیؔ کے مزاج اور افتادِ طبع پر ہی روشنی نہیں پڑتی بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ فانیؔ کی تنگ دستی اور تیرہ بختی خود ان کی بُلائی ہوئی تھی اور اس سے وہ تا دمِ آخر نجات نہیں پا سکے۔ فانیؔ کے پاس قانون کی ڈگری تھی جس کے پیشِ نظر، حیدرآباد میں ان کو منصفی کے عہدے کی پیش کش کی گئی مگر اسے انھوں نے اس وجہ سے نامنظور کر دیا کہ اپنے کارِ منصبی کی وجہ سے ان کو ریاست کے دور دراز مقامات پر رہنا پڑتا جو ان کو گوارا نہ تھا۔ اس کے بجائے انھوں نے معلّمی کے پیشے کو ترجیح دی جس کی ماہانہ تنخواہ ڈھائی سَو روپے تھی۔

جوشؔ کی سفارش پر ان کو مہاراجہ سرکشن پرشاد نے آگرے سے حیدرآباد بُلوایا تھا اور اپنی جیبِ خاص سے ان کا دو سَو روپیہ ماہانہ وظیفہ مقرر کر دیا تھا جو فانیؔ کو مہاراجہ کی وزارتِ عظمیٰ سے سبکدوشی کے بعد بھی ملتا رہا مگر بعد میں مہاراجہ کے تئیں فانیؔ کی بیرخی

---

[1] حیرت ہے کہ ''یادوں کی برات'' میں جوشؔ نے صدقؔ کا نام بھی نہیں لیا۔

اور کج ادائی سے یہ وظیفہ بھی بند ہوگیا۔ساڑھے چار سَو کی یہ رقم فانؔی کی آرام دہ گزر بسر کے لئے کافی تھی لیکن غالبؔ کی طرح فانؔی کے اندر بھی امارت اور ریاست کی خو بو بدرجۂ اتم موجود تھی۔فرق یہ ہے کہ غالب کے قریبی دوستوں میں امراء اور رؤسا کے ساتھ ساتھ عام لوگ بھی وافر تعداد میں تھے جوان کی دستگیری اور خبر گیری کرتے رہتے تھے لیکن فانؔی صرف امراء اور ذی مرتبت لوگوں سے ہی تعلقات استوار رکھتے تھے اور ہمہ شمہ کو ہرگز درخورِ اعتنانہ سمجھتے تھے۔ ان ہمہ شمہ لوگوں میں قاضی عبدالغفار بھی شامل تھے،جنھوں نے ایک مرتبہ ازراہِ مروّت و مودّت،فانؔی کو قرض خواہوں کے چنگل سے نجات دلا کر جیل جانے سے بچالیا تھا لیکن اس کے بعد بھی انھوں نے قاضی عبدالغفار کو کبھی گھاس نہیں ڈالی۔

بقول صدق جائسی،ہوا یہ کہ فانؔی نے اپنی شانِ اُمارت کے تقاضوں سے مجبور ہو کر،اسکول کے فنڈ سے سود پر قرض لیا اور ایک موٹر کار خریدی،جس کی ماہانہ قسط کی ادائیگی میں ہر ماہ ان کی تنخواہ سے سَو روپیہ کٹ جاتا تھا۔تقریباً اتنی ہی رقم پٹرول اور ڈرائیور پر خرچ ہوتی تھی۔اس طرح ان کو اسکول سے محض پچاس روپیہ ماہانہ ہی مل پاتا تھا۔دربار میں اثر و رسوخ تو بہت تھا مگر یافت کے نام پر کچھ بھی نہ تھا بجز پرنس کے ساتھ ہر رات ڈِنر کھانے اور عید کے موقع پر ایک قیمتی کپڑے کی شیروانی کے حصول کے۔روزمرّہ کے اخراجات پورے کرنے کے لئے فانؔی نے مہاجنوں سے سودی قرض لینا شروع کر دیا اور جب یہ رقم بہت زیادہ ہوگئی تو کئی قرض خواہ،ان پر عدالت میں نالش ٹھونکنے پر تیار ہوگئے۔اس میں فانؔی کے دشمنوں کا بھی کچھ ہاتھ تھا۔قاضی عبدالغفار کو جب اس کا پتہ چلا تو انھوں نے ہوش بلگرامی کے ساتھ مل کر بہ ہزار دقت،مہاجنوں کا کچھ قرض ادا کیا،کچھ معاف کروایا اور فانؔی کو جیل جانے سے بچالیا۔

دَربارِ دُربار میں صدقؔ کا اندازِ بیان نہایت دلکش لیکن ذہنی تحفظات و تعصّبات سے یکسر خالی ہے۔ان کی راست گفتاری پر شک کرنے کی بظاہر کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔صدقؔ کو حالات کا تجزیہ کرنے پر خاصا عبور حاصل تھا اور وہ بغیر کسی مبالغے یا مناقشے کے حالات کا صحیح تصور پیش کرنے کی قدرت رکھتے تھے۔فانؔی نے جب منصفی کے عہدے کی

پیشکش کو ٹھکرایا تو صدقؔ نے اپنا تجزیہ اس طرح پیش کیا ہے:-

"فانیؔ نے منصفی کو اس لئے منظور نہیں کیا کہ انھیں حیدرآباد سے باہر جانا پڑے گا اور وہاں شہر کی سوسائٹی اور شہر کا ماحول انھیں نصیب نہ ہوگا۔ وہ سوسائٹی کے عاشق تھے اور اسی سوسائٹی نے ان کے ساتھ وہ تغافل برتا جو تغافلِ مجرمانہ کی حد تک پہنچ گیا۔ یہ فانیؔ کی رائے کی غلطی تھی۔ سوسائٹی دولت اور اطمینان چاہتی ہے اور اس وقت وہ دونوں سے محروم تھے۔" (صفحہ ۳۱)

فانیؔ کے اہل وعیال کے بارے میں صدقؔ لکھتے ہیں:-

"بیگم فانی کے علاوہ، فیروز علی خاں اور وجاہت علی خاں، دو صاحبزادے تھے اور یہی فانیؔ کا مختصر کنبہ تھا۔ لڑکے دونوں جوان تھے مگر ان کا محبوب مشغلہ صرف ناول دیکھنا، کیرم کھیلنا یا گھومنا پھرنا تھا۔ انھوں نے دنیا کے کسی حصّے کو کبھی التفات کی نظر سے نہ دیکھا اور جس طرح ہنستے کھیلتے حیدرآباد آئے تھے، اسی طرح اپنی جانیں، جان آفریں کے سپرد کر دیں۔ ان صاحبزادوں میں وجاہت علی خاں نے شاید دو چار کتابیں طِب کی پڑھی تھیں۔ فیروز علی خاں کبھی کسی علم وفن کے قریب نہ گئے۔" (صفحہ ۲۰)

بیگم فانی کا انتقال، معقول علاج کے بغیر جس کسمپرسی اور بیچارگی میں ہوا، وہ بھی ایک بیحد غم انگیز داستان ہے۔ ان کی تجہیز وتکفین میں خود فانیؔ اور ان کے دو صاحبزادوں کے علاوہ، کُل بیس افراد تھے جن میں خطاب یافتہ عہدے داروں اور رئیسوں میں سے ایک شخص بھی نہ تھا۔ خود پرنس نے چند الفاظ کے تعزیتی پیغام کے علاوہ اور کچھ نہ کیا۔ کسی امیر و رئیس کو یہ بھی توفیق نہ ہوئی کہ تجہیز وتکفین کے لئے چند سو روپے ہی بھیج دیتا۔ مہاراجہ بہادر، فانیؔ کی طویل غیر حاضری سے کبیدہ خاطر تھے ورنہ ان کی طرف سے اے۔ ڈی۔ سی تعزیتی پیغام لے کر آتا اور وہ تجہیز وتکفین کے نام پر پانچ سَو روپے بھی بھجواتے۔ یہ سیر چشمی انھیں کی ذات تک محدود تھی اور انھیں پر ختم ہوگئی۔ (صفحہ ۸۴)

صدق جائسی کو فانی سے گہری ہمدردی تھی لیکن وہ ان کے مزاج اور افتادِ طبع کو بدلنے سے قاصر تھے۔ درباداری اور مصاحبت کا رنگ فانی پر اس قدر گہرا چڑھ گیا تھا کہ اب اس پر کسی اور رنگ کا چڑھنا محال تھا۔ خود ان کی زندگی کی شمع، دونوں سروں سے جلتی رہی مگر ان کو اس کا احساس تک نہیں ہوا۔ اسی عالم میں زندگی کے باسٹھ سال پورے کر کے ۲۷، اگست ۱۹۴۱ء کو فانی نے حیدرآباد ہی میں داعیٔ اجل کو لبیک کہا اور اسی شہر میں مدفون ہوئے۔ صدق نے تاریخ وفات کہی ؎

رہے کیا تربتِ فانی پہ کتبہ
بہت حیراں تھے احبابِ پریشاں
کہا یہ صدق نے اے حق شناسو
فقط لکھ دو ''غبارِ ناامیداں''
۱۳۶۰ھ

فانی کی شخصیت کے تناظر میں ''غبارِ ناامیداں'' کی ترکیب بڑی معنی خیز معلوم ہوتی ہے۔

فانی بدایونی شاعر تھے، مصاحب تھے اور دنیاداری کے پیچ وخم سے ناآشنائے محض تھے۔ ان کی تیرہ بختی نے بھی قدم قدم پر ان کو جھٹکے دیے اور ان کی زندگی کا بڑا حصہ شدائد ومصائب ہی کی نذر ہو گیا ؎

ہر نفس عمرِ گزشتہ کی ہے میت فانی
زندگی نام ہے مر مر کے جئے جانے کا

صدق جائسی زیادہ ہوشمند تھے۔ محدود وسائل کے باوجود وہ حیدرآباد میں بہت خوش اوقات رہے۔ عزت وشہرت بھی حاصل کی اور محبوب ومحترم بھی رہے۔

جونیئر پرنس کے دربار کے حوالے سے بعض اوقات شبہ ہوتا ہے کہ شاید صدق اپنی امیج کو فانی کے پس منظر میں زیادہ روشن کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن حقیقتاً یہ بھی ان کی راست گفتاری کے ایک جزو سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے۔ اپنی شخصیت، رنگ روپ اور رکھ رکھاؤ کے باعث وہ فانی سے زیادہ پرکشش تھے۔ پھر ان کا حافظہ بھی بلا کا تھا۔ حاضر جوابی

میں طاق تھے جس کی وجہ سے وہ مصاحبت کے تقاضوں کو بہتر طور سے نبھانے کے اہل تھے۔ دربار میں اپنے برجستہ فقروں اور شعروں سے وہ اہلِ محفل کو اپنی طرف متوجہ کر لینے کی پوری صلاحیت رکھتے تھے۔

مصاحبت کے معاملے سے قطع نظر، فانیؔ، صدقؔ کے مقابلے میں بڑے شاعر تھے اور ان کی اس حیثیت کو صدقؔ نے کبھی چیلنج نہیں کیا بلکہ اصلیت یہ ہے کہ انھوں نے اس موضوع پر گفتگو ہی نہیں کی۔ فانیؔ کا کلام آج بھی زندہ اور توانا ہے جبکہ صدقؔ اپنی تمام تر صلاحیتوں کے باوجود، تاریخ کے اندھیروں میں گم ہو گئے۔

صدقؔ جائسی ۲۶ سال تک (۱۹۲۷ تا ۱۹۵۳ء) حیدر آباد میں رہے اور صرف خواص ہی سے نہیں بلکہ عام لوگوں سے بھی اپنے روابط استوار رکھے۔ جہاں ایک طرف وہ اہلِ دربار کی منافقتوں ریشہ دوانیوں اور سازشوں سے باخبر تھے، وہیں دوسری طرف اہلِ شہر کے خلوص وانکسار اور مروّت ورواداری کے بھی معترف تھے۔ ان کو یہ شہر بیحد پسند تھا اور اسی لئے بادلِ ناخواستہ جب ان کو اس شہر سے رخصت لینی پڑی تو گویا ان کی زندگی کا سنہرا دَور بھی رخصت ہو گیا۔

پھر اس کے بعد چراغوں میں روشنی نہ رہی

مولانا آزاد کا ایگو[1]

مولانا ابوالکلام آزاد کی تصنیف ''غبارِ خاطر'' اُردو کے ادبِ عالیہ میں شمار ہوتی ہے۔ اس کتاب کے ۱۶ مکاتیب میں دس صفحات پر مشتمل ایک مکتوب (یا مضمون) انانیتی ادب کے بارے میں بھی ہے۔ انانیتی ادب سے مولانا کی مراد ایسی تمام تصنیفات اور تحریرات ہیں جن میں مصنف نے خود اپنے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہو۔ اس میں خود نوشت سوانح عمریاں، ذاتی واردات و تاثرات، تجارب اور شخصی اسلوبِ فکر بھی شامل ہیں۔ انانیتی ادب کی معنویت اور ماہیت پر مولانا کی یہ بحث بہت دلچسپ اور خیال انگیز ہے جس میں مولانا نے مصنف اور اس کے ایگو پر متعدد زاویوں سے روشنی ڈالی ہے۔ اس مکتوب میں اگرچہ مولانا آزاد نے خود اپنے ایگو کے بارے میں ایک لفظ بھی نہیں لکھا مگر بین السطور میں وہ سب کچھ موجود ہے جو اس مضمون کا محرّک ہے اور وہ سب کچھ بھی جس سے خود مولانا اپنے آپ کو متصف سمجھتے تھے۔

انانیتی ادب کے بارے میں غبارِ خاطر کا درجِ ذیل اقتباس مولانا کے نقطۂ نظر پر کافی روشنی ڈالتا ہے:-

> ''ہمیں تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ کبھی کبھی ایسی شخصیتیں بھی دنیا کے اسٹیج پر نمودار ہو جاتی ہیں جن کی انانیت کی مقدار اضافی نہیں ہوتی بلکہ مطلق نوعیت رکھتی ہے۔ یعنی خود انہیں ان کی انانیت جتنی بڑی دکھائی دیتی ہے اتنی ہی بڑی دوسرے بھی دیکھنے لگتے ہیں۔ ان کی

---

[1] اُردو میں ہم ایگو بجنسیہ لے سکتے ہیں کیونکہ ہمیں گاف سے احتراز کرنے کی ضرورنہیں۔ غبارِ خاطر۔ صفحہ ۲۱۰

انانیت کی پرچھائیں جب کبھی پڑے گی تو خواہ اندر کا آئینہ ہو خواہ باہر کا، اس کے ابعادِ ثلاثہ ہمیشہ یکساں طور پر نمودار ہوں گے۔

ایسے اخص الخواص افراد کو عام معیارِ نظر سے الگ رکھنا پڑے گا۔ ایسے لوگ فکر و نظر کے ترازوؤں میں نہیں تولے جا سکتے۔ ادب و تصنیف کے علم و قوانین انھیں اپنے کلّیوں سے نہیں پکڑ سکتے۔ زمانے کو ان کا یہ حق تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ جتنی مرتبہ بھی چاہیں "مَیں" بولتے رہیں۔ ان کی ہر "مَیں" ان کی ہر "وہ" اور "تم" سے زیادہ دلپذیر ہوتی ہے۔"

("غبارِ خاطر" مطبوعہ مکتبۂ احرار لاہور۔ صفحہ ۲۰۷)

اس معیار کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اگر ہم مولانا کی تصانیف غبارِ خاطر، تذکرہ اور انڈیا وِنس فریڈم (جن میں کسی نہ کسی طور سے خودنوشت واردات وسوانح کی جھلک پائی جاتی ہے) کا بغور مطالعہ کریں تو اس حقیقت کے آشکار ہونے میں کوئی دشواری نہ ہوگی کہ مولانا خود کو ایک ایسا ہی "اخص الخواص" انسان سمجھتے تھے جس کا زمانے پر یہ حق ثابت ہوتا ہے کہ وہ اس کی ہر "میں" کے آگے سرِ تسلیم خم کرتا ہے۔

خودنوشت سوانح کے مصنّفین کو مولانا نے تین زُمروں میں تقسیم کیا ہے:-

(۱) سینٹ آگسٹائن، روسو، اسٹرنڈبرگ، اناطول فرانس اور آندرے ژید، مغربی ادبیات میں۔

(۲) غزالی، ابنِ خلدون، بابر، جہانگیر اور ملّا عبدالقادر بدایونی، مشرقی ادبیات میں۔

(۳) ٹالسٹائی

نمبر ایک اور دو کے مصنّفین میں بقول مولانا آزاد مشترکہ خصوصیت یہ ہے کہ اگرچہ ان کی انانیت مطلق نہیں ہے، اضافی ہے تاہم ان کی تحریریں اتنی بے تکلف اور بے ساختہ ہیں کہ ہم ان مصنّفین کے نقطۂ نظر سے اختلاف رکھنے کے باوجود ان کی تحریروں کو پڑھنے سے خود کو باز نہیں رکھ سکتے۔ اس کے بعد اخص الخواص مصنّفین آتے ہیں جن کی انانیت مطلق اور قائم بالذّات ہے یعنی ان کو اپنے ایگو کے اظہار کے لئے کسی بیرونی تفاعل

کی ضرورت نہیں ہے۔ ''زمانے کو ان کا یہ حق تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ جتنی مرتبہ بھی چاہیں ''میں'' بولتے رہیں۔ ان کی ''ہر میں'' ان کی ہر ''وہ اور تم'' سے زیادہ دلپذیر ہوتی ہے۔''

اس زمرے کے مصنفین میں مولانا آزاد نے مثال صرف ٹالسٹائی کی دی ہے مگر ان کا اندازِ تحریر اس بات کا متقاضی ہے کہ خود مولانا کو بھی اسی زمرے کے مصنفین میں جگہ دی جائے۔

اس ضمن میں سب سے پہلے غبارِ خاطر کے دیباچے پر غور کر لینا چاہئے جو اگرچہ مولوی محمد اجمل خاں کے نام سے شائع ہوا ہے مگر جملوں کی ساخت، زبان اور اسلوب ایسا ہے کہ اسے خود مولانا آزاد سے منسوب کرنے میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔

''لوگ نثر میں اشعار لاتے ہیں تو عموماً اس طرح لاتے ہیں کہ کسی جزئی مناسبت سے کوئی شعر یاد آگیا اور کسی خاص محل میں درج کر دیا گیا۔ لیکن مولانا اس قسم کی تحریرات میں جو شعر درج کریں گے اس کی مناسبت محض جزئی مناسبت نہ ہوگی بلکہ مضمون کا ایک ٹکڑا بن جائیگی، گویا خاص اسی محل کے لئے شاعر نے یہ شعر کہا ہے اور مطلب کا تقاضہ پورا کرنے اور ادھوری بات کو مکمل کر دینے کے لئے اس کے بغیر چارہ نہیں۔ اس طرزِ تحریر پر وہی شخص قادر ہو سکتا ہے جو کامل درجے کا شاعرانہ فکر رکھنے کے ساتھ ساتھ، اساتذہ کے بے شمار اشعار بھی اپنے حافظے میں محفوظ رکھتا ہو، اور مطالب کی ہر قسم اور ہر نوعیت کے لئے جس طرح کے اشعار بھی مطلوب ہوں فوراً ''حافظہ سے نکال لے سکتا ہو'' پھر ساتھ ہی ساتھ اس کا ذوق بھی اس درجہ سلیم اور بے داغ ہو کہ صرف اعلیٰ درجے کے اشعار ہی حافظہ قبول کرے اور حسنِ انتخاب کا معیار کسی حال میں بھی درجے سے نہ گرے۔''

(دیباچہ از مولوی محمد اجمل خاں صفحہ ۱۶)

مندرجۂ بالا اقتباس پر مولانا آزاد کے خاص اسٹائل کی چھوٹ کس طرح پڑ رہی ہے، اس پر تفصیلی بحث میں جائے بغیر میں صرف ایک فقرے کی طرف اہلِ نظر کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں:۔

''جس طرح کے اشعار بھی مطلوب ہوں، فوراً حافظہ سے نکال لے سکتا ہو۔''

نکال لے سکتا ہو' مولانا کا خاص اسٹائل ہے۔ اُردو والے اس موقع پر'' نکال سکتا ہو'' لکھیں گے'' نکال لے سکتا ہو'' کبھی نہ لکھیں گے۔ اس قسم کے فقرے غبارِ خاطر کے متن میں کئی جگہ ملتے ہیں:۔

(۱) ہم اپنے ذہنی آثار کو ہر چیز سے'' بچا لے جا سکتے ہیں'' مگر خود اپنے آپ سے نہیں بچا سکتے۔ (غبارِ خاطر۔ص۔۲۰۱)

(۲) چھبیس برس گزر چکے وہی سانچہ کام دے رہا ہے اور اب اس قدر ریختہ ہو چکا ہے کہ'' ٹوٹ جا سکتا ہے'' مگر لچک نہیں کھا سکتا۔

(غبارِ طر۔ص۔۵۸)

مطلب صرف یہ ہے کہ اندرونی شہادتوں اور مولانا کی افتادِ طبع کی بنیاد پر اگر اسے مولانا آزاد کا خودنوشت دیباچہ تسلیم کر لیا جائے تو یہ دیباچہ بھی اسی ایگو کا ایک نقشِ جمیل ثابت ہوگا جس کی طرف انانیتی ادب والے مکتوب میں مولانا نے بار بار اشارے کئے ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ مولانا ''مَیں'' بولنا بھی چاہتے ہیں اور دنیا پر ظاہر بھی نہیں کرنا چاہتے کہ وہ ''مَیں'' بول رہے ہیں۔ اس کے لئے کبھی وہ محمد اجمل خاں کا سہارا لیتے ہیں کبھی فضل الدین احمد کا اور کبھی کسی دوسرے کا۔ اس ضمن میں وہ ٹالسٹائی کی ''مَیں'' کے قدرتی سرجوش کا ذکر جس والہانہ انداز میں کرتے ہیں وہ خاص طور سے قابلِ غور ہے۔

''ٹالسٹائی غالباً ان خاص شخصوں میں سے تھا جن کی انانیت کی مقدار اِضافی ہونے کی جگہ ایک مطلق نوعیت رکھتی تھی۔ اس کی انانیت خود اسے جتنی بڑی دکھائی دی، دنیا نے بھی اسے (اتنا ہی) بڑا دیکھا۔ پچھلی صدی کے آخری اور اس صدی کے ابتدائی دَور میں شاید ہی وقت کا کوئی مصنف اس خود اعتمادی کے ساتھ ''مَیں'' بول سکا جس طرح یہ عجیب وغریب رُوسی بولتا رہا۔''

(غبارِ خاطر۔ص۔۲۰۸)

اس عجیب وغریب روسی مصنف کے علاوہ، وہ فیضی، ابوفراس ہمدانی، ابن سناء

الملک، فردوسی اور میر انیس کے ایگو کے نقوش بھی مرتب کرتے ہیں مگر ان سب کے پسِ پردہ خود ان کی اپنی ذاتِ خوش صفات ہے جسے وہ سامنے لانا بھی نہیں چاہتے مگر اپنی انا کے قدرتی سرجوش کو دبا بھی نہیں سکتے۔ غبارِ خاطر کے اگر سب نہیں تو بیشتر مکاتیب ان کے ایگو کی ہی صدائے بازگشت بلند کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً چائے والا مکتوب جو کتاب کے ۱۸ صفحات کو محیط ہے۔ اس مکتوب کا لبِ لباب دراصل ان کے ایگو ہی کا عکس ہے۔ جگہ جگہ اس قسم کے جملے ملتے ہیں:۔

"واقعہ یہ ہے کہ وقت کے بہت سے مسائل کی طرح اس معاملے میں بھی طبیعت سوادِ اعظم کے مسلک سے متفق نہ ہو سکی۔"

"غور فرمایئے کہ میرا رخ کس طرف ہے اور زمانہ کدھر جا رہا ہے۔"

"جمعیتِ بشری کی یہ فطرت ہے کہ ہمیشہ عقلمند آدمی اکا دُکا ہوگا، بھیڑ بیوقوفوں ہی کی رہے گی۔"

"لوگوں کی جو لذّت مٹھاس میں ملتی ہے، مجھے نمک میں ملتی ہے۔ کھانے میں نمک ملا ہوا ہے مگر اوپر سے اور چھڑک لوں گا۔ میں صباحت کا نہیں ملاحت کا قائل ہوں۔"

"جواہر لال چونکہ مٹھاس کے بہت شائق ہیں اس لئے گُڑ کا بھی شوق رکھتے ہیں۔ میں نے یہاں ہزار کوشش کی کہ شکر کی نوعیت کا یہ فرق جو میرے لئے اس درجہ نمایاں ہے، انھیں بھی محسوس کراؤں لیکن نہ کرا سکا۔"

۱۲ اکتوبر ۱۹۴۲ء کے مکتوب میں مولانا نے حکیم صدررائے شیرازی کا یہ شعر درج کیا ہے اور لکھا ہے کہ صبح سو کر اٹھا تو بغیر کسی ظاہری مناسبت اور تحریک کے یہ شعر خود بخود زبان پر طاری تھا۔

کم لذّتم و قیمتم افزوں زِ شمار است
گوئی ثمرِ پیشتر از باغِ وجودم

(میں لذت میں کم ہوں مگر قیمت کے اعتبار سے بے حساب ہوں۔ گویا میں ایسا پھل ہوں جو باغِ وجود میں وقت سے پہلے پیدا ہو گیا)

اس شعر سے مولانا کو خود اپنی ذات سے اتنی مطابقت نظر آتی ہے کہ وہ بے اختیار اپنی زندگی کے کوائف و تجارب اور خاندانی اثرات کا ذکر کرتے ہوئے زندگی کی ہر راہ میں اپنی انفرادیت کا نقش بٹھانے لگ جاتے ہیں۔

''اس بے مزگی میں بھی اپنی قیمت ہمیشہ گراں رہی۔ لوگ جانتے ہیں کہ مزہ ملے یا نہ ملے مگر یہ جنس ارزاں نہیں ہو سکتی۔''

''مذہب میں، ادب میں، سیاست میں، فکر و نظر کی عام راہوں میں، جس طرف نکلنا پڑا اکیلے ہی نکلنا پڑا۔ کسی راہ میں بھی وقت کے قافلوں کا ساتھ نہ دے سکا۔''

''جس راہ میں بھی قدم اٹھایا، وقت کی منزلوں سے اتنا دور ہوتا گیا کہ جب مُڑ کے دیکھا تو گردِ راہ کے سوا کچھ دکھائی نہ دیتا تھا اور یہ گرد بھی اپنی ہی تیز رفتاری کی اڑائی ہوئی تھی۔''

طبعے بہم رساں کہ بہ سازی معاملے
یا ہمتے کہ بر سرِ عالم تواں گزشت

(یا تو ایسی طبیعت بہم پہونچاؤ جو معاملہ سازی کر سکے یا پھر ایسی ہمت پیدا کرو کہ دنیا کے اوپر سے گذر جاؤ)

پہلا طریقہ اختیار کر نہیں سکتا تھا کیونکہ اس کی طبیعت ہی نہیں لایا، ناچار دوسرا طریقہ اختیار کرنا پڑا۔''

حکایت بادہ و تریاک، چڑیا چڑے کی کہانی، چائے نوشی، حکایتِ زاغ و بلبل، موسیقی، حتیٰ کہ زلیخا بیگم کی وفات والے مکتوب میں بھی کسی نہ کسی پیرائے میں مولانا کے ایگو کا واضح اظہار نظر آتا ہے۔ قلعۂ احمد نگر میں نظر بندی کے دوران چونکہ فرصت و فراغت میسر تھی اور دل و دماغ بھی اپنی مصنوعی پرتیں اتارنے پر آمادہ تھے اس لئے ان خطوط میں مولانا کے ایگو کا منظر نامہ بہت روشن نظر آتا ہے اور غبارِ خاطر کا مطالعہ کرنے والا کوئی بھی صاحب نظر ان کے ایگو کے اثرات کو محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

''تذکرہ'' کا معاملہ ''غبارِ خاطر'' سے قدرے مختلف ہے۔ بہ ظاہر یہ مولانا کی خودنوشت کتابِ سوانح ہے مگراس میں اصل سوانح سرے سے مفقود ہیں اس لئے کہ مولانا خود کو ستر پردوں میں چھپا کر رکھنے کے عادی تھے۔ اشاروں کنایوں میں وہ ''مَیں'' کے اظہار میں مضائقہ نہیں سمجھتے مگر اس کے برملا اظہار کو وہ اپنے مرتبے سے فروتر جانتے ہیں۔ مولانا آزاد کے انتقال کے بعد، ۱۹۶۸ء میں جب مالک رام صاحب نے ''تذکرہ'' کو نئے سرے سے ایڈٹ کر کے چھاپا تو اس میں انھوں نے دو باتیں خاص طور سے نوٹ کیں۔ اوّل یہ کہ ''تذکرہ کا غائر مطالعہ کرنے سے عیاں ہوتا ہے کہ ان کے دل میں رہ رہ کر کوئی خیال کروٹیں لے رہا ہے'' اور دوم یہ کہ وہ کوئی خاص دعویٰ کرنے کو پر تول رہے ہیں۔'' مالک رام صاحب کے اس خیال کی بنیاد ''تذکرہ'' کے دو مقامات ہیں جن کے ضروری اقتباسات حسب ذیل ہیں:-

(ا) ''کہہ نہیں سکتا کہ یہ خیال کس درجہ سرورِ قلب و کیفِ دماغ کا باعث ہوا کہ الحمدللہ علم حدیث و سنّت کی خدمت و چاکری کی سعادت میں ہمیشہ سے یہ خاندان ممتاز رہا ہے ــــ عجب نہیں کہ بادۂ کہن، وقت کی خمار آلودگیوں کے علی الرغم پھر جام و مینا کی گردش تک پہونچے اور یہ سرمستیِ پارینہ، داروئے تازہ سے ترکیب پا کر ہنگامۂ گزشتہ اور شورشِ رفتہ کی دست افشانیوں اور پاکوبیوں کا عالم ازسرِ نَو تازہ کردے۔'' (تذکرہ۔ مرتبہ مالک رام۔ ص۔ ۳۰۲)

(ب) ''گوہمرہانِ راہ اب تک اسی منزل میں کمریں کھولے بے فکر پڑے ہیں مگر اپنا کاروانِ طلب اب کسی دو سری ہی منزل کے آثار سامنے دیکھ رہا ہے۔'' (ذکرہ صفحہ ۳۳۵)

تذکرہ کے آخری باب میں اگرچہ مولانا آزاد نے اپنے حالات و کوائف بیان کئے ہیں مگر اس میں انشا پردازی اور استعارہ سازی کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ تاہم مندرجۂ بالا دونوں مقامات اور ان کے سیاق و سباق پر نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ مالک رام صاحب کا اندازہ بالکل درست ہے۔ مولانا نے ۱۹۲۰ء میں پورے ہندوستان میں اپنی

امامت پر بیعت کے لئے جو تحریک چلائی تھی یہ بھی دراصل ان کے ایگو کی ہی کرشمہ سازی تھی۔ یہ اور بات ہے کہ بقول مالک رام اس تحریک کے مضمرات بہت جلد ان کی سمجھ میں آگئے اور وہ اس راہِ پُرخار سے دامن بچا گئے۔ صاف بات تو یہ ہے کہ مولانا آزاد کا ایگو عالمِ طفلی ہی میں بیدار ہو گیا تھا اور جیسے جیسے انکی عمر بڑھتی گئی، یہ پختہ سے پختہ تر ہوتا گیا۔

بادہ گرخام بود، پختہ کند شیشۂ ما

''جس حال میں رہے نقص و ناتمامی سے دل کو ہمشہ گریز رہا اور شیوۂ تقلید و روشِ عام سے پرہیز، جہاں کہیں رہے اور جس رنگ میں رہے کبھی دوسرے کے نقشِ قدم کی تلاش نہ ہوئی، اپنی راہ خود ہی نکالی اور دوسروں کے لئے اپنا نقشِ قدم رہ نما چھوڑا۔''

(تذکرہ۔ صفحہ ۳۲۹)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ علم و ادب، فکر و فلسفہ، دین و مذہب، تدبّر اور سیاست کے میدان میں وہ نابغۂ عصر تھے اور ان معاملات میں کم از کم ان کے زمانے میں مشکل ہی سے چند نفوس ان کے ہمسر تھے، مگر ان کی خودشناسی یا انانیت بھی اسی درجے کی تھی اور وہ خود کو ابن تیمیہ، رازی اور غزالی سے کم نہ سمجھتے تھے۔ امام الہند ہونے کا ان کا دعویٰ ان کے ایگو کا ہی ایک مظہر تھا۔ اب صرف ایک سوال باقی رہ جاتا ہے۔ کیا دنیا نے بھی انکے اِیگو کو اتنا بڑا دیکھا جتنا ان کو خود نظر آیا اور کیا ٹالسٹائی کی طرح ان کا ایگو بھی مطلق اور قائم بالذّات تھا، اضافی نہ تھا؟ میں سمجھتا ہوں کہ اس کا جواب نفی میں ہونا چاہئے۔ ایگو کے لئے خارجی اسباب اتنے اہم نہیں جتنا خود انسان کا اندرونی استحکام اور روحانی ترفّع۔ اس کے لئے صرف خودشناسی ہی کافی نہیں ہے بلکہ اس کا ترفع بھی ایک بلند روحانی سطح پر ہونا چاہئے۔ میرا خیال ہے کہ مولانا آزاد اس وصف سے متصف نہ تھے۔ قدرت نے ان کو بڑا دماغ، بے پناہ قوتِ حافظہ، اور خود مکتفی خارجی وسائل مہیا کئے تھے جس کا انھوں نے بھرپور استعمال کیا مگر وہ اس روحانی بلندی پر نہ پہونچ سکے جو شخصی ارتقاء کی اصل منزل ہوتی ہے اور جہاں پہونچنے کے بعد فروتنی، عاجزی اور انکساری کے اوصاف خود بخود پیدا ہو جاتے ہیں۔ میں

یہ کہنے کی جرآت تو نہیں کرسکتا کہ ان کے "دماغ کا مغرورانہ احساس" ہمہ وقت ان کو اپنی لپیٹ میں لئے رہتا تھا، مگر اتنا کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ وہ نہ صرف اپنے گردوپیش کے لوگوں میں بلکہ سارے برِصغیر میں خودکوسب سے زیادہ قدآور اور بلند مرتبت سمجھتے تھے۔ غبارِ خاطر میں زندہ افراد کا تذکرہ بہت کم ہے مگر جن لوگوں کے نام آئے ہیں، مثلاً مولانا کا خادمِ خاص عبداللہ، جیلر، وارڈر، چیتا خاں، باورچی، جواہر لال، کلکٹر، اور واحد متکلم نے جس بلندی سے ان پر نگاہِ غلط انداز ڈالی ہے اس سے کچھ نہ کچھ اندازہ تو ہو ہی سکتا ہے کہ اپنے گردوپیش کے لوگوں کو وہ کیا سمجھتے تھے۔ انڈیا وِنس فریڈم (ہماری آزادی) جن لوگوں نے پڑھی ہے انھوں نے واضح طور سے محسوس کیا ہوگا کہ اس میں واحد متکلم نے اپنے قدکو اتنا دراز کردیا ہے کہ گردوپیش کے سارے لوگ کوتاہ قامت نظر آنے لگے ہیں۔ مہاتما گاندھی فقیر منش تھے۔ ان کے خودنوشت سوانح "تلاشِ حق" میں واحد متکلم بہت نمایاں ہے مگر اس میں تصنّع نہیں ہے اس لئے اس کی دلپذیری سے مشکل ہی سے کوئی انکار کر سکے گا۔ گاندھی نے اپنی خاندانی برتری یا سیاسی بصیرت اور فہم وتدبّر کے عُمق کا گانا نہیں گایا ہے بلکہ ہر واقعہ ایک بے رنگ سادگی کے ساتھ بیان کردیا ہے مگر پڑھنے والا ان کی دردمندی اور دل سوزی اور حق کے لئے ان کے جینے اور مرنے کے جذبے کو مشکل ہی سے فراموش کرسکتا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد "مَیں" بظاہر بہت کم بولتے تھے مگر ان کے "تم اور وہ" میں ہی ان کی خودساختہ بلندی بار بار بولنے لگتی تھی۔

اُس کی باتوں میں گلوں کی خوشبو

کرنل محمد خاں (اگست ۱۹۲۰ء تا اکتوبر ۱۹۹۹ء) ایک ایسے صاحبِ طرز مزاح نگار تھے جنھوں نے اپنی پہلی ہی تصنیف ''بجنگ آمد'' سے اُردو ادب میں ثباتِ دوام کے نقوش ثبت کر دیے۔ اس سے پہلے یہ شرف پطرس بخاری کو بھی حاصل ہو چکا تھا اور حسنِ اتفاق سے یہ دونوں ہی مصنفین پنجاب کی مردم خیز سرزمین کے پروردہ تھے۔

بجنگ آمد، پہلی مرتبہ ۱۹۶۶ء میں منظرِ عام پر آئی اور اگلے چھ سال کے عرصے میں، یعنی ۱۹۷۲ء تک اس کے چھ اڈیشن شائع ہو گئے، جسے اُردو کی کسی کتاب کی شہرت اور مقبولیت کا سنگِ میل ہی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد ان کا یورپ اور ایران کا سفر نامہ ''بہ سلامت روی'' ۱۹۷۵ء میں چھپا اور ہندوپاک میں اس کتاب کے بھی متعدد اڈیشن شائع ہوئے۔ ان کی آخری کتاب بزم آرائیاں (مجموعۂ مضامین) تھی جس میں انھوں نے اپنی ادبی سرگرمیوں سے رخصت کا اعلان کر دیا۔ محمد خاں تو چلے گئے مگر ان کی تینوں تصنیفات پڑھنے والوں کو اہتزاز اور انبساط سے اس وقت تک سرشار کرتی رہیں گی جب تک اُردو زبان اس خطۂ زمین پر زندہ ہے۔

بجنگ آمد بظاہر ان کے فوجی کیریئر کی داستان ہے جس میں کچھ عناصر سفر نامے کے بھی شامل ہو گئے ہیں لیکن اصل معاملہ داستان کا نہیں زیبِ داستاں کا ہے اور اس طرحدار اسلوب کا ہے جس میں یہ داستان لکھی گئی ہے۔ فوجی ڈسپلن میں داخل ہونے کے بعد جو سب پہ گزرتی ہے وہ محمد خاں پر بھی گزری لیکن انھوں نے معمولی سے معمولی واقعے کو بھی اتنی خوشدلی اور سرشاری سے بیان کیا ہے کہ پڑھنے والا نہ صرف متحیر بلکہ مسحور بھی ہو جاتا ہے۔

ستمبر ۱۹۳۹ء میں جب دوسری جنگِ عظیم کا آغاز ہوا، اس وقت محمد خاں گریجویشن کر رہے تھے، فوج میں بھرتی شروع ہوئی تو اپنی خاندانی اور علاقائی روایات کے مطابق محمد خاں نے بھی فوج میں کمیشن کے لئے درخواست دے دی جو ضابطے کی خانہ، پُری کے بعد منظور بھی ہو گئی۔ محمد خاں اس کی غرض وغایت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں ''فوج میں بھرتی ہونے سے نہ تو ہٹلر کی دلآزاری مقصود تھی، نہ انگریز کی دلجوئی۔ ہمارے مراسم دونوں سے دوستانہ تھے۔ ہمیں فقط لفٹین (لفٹنٹ) بننے کا شوق تھا اور قدرت اور ہٹلر نے مل کر اس شوق کی تکمیل کا سامان پورا کر دیا تھا۔'' پہلا مرحلہ فوجی ٹریننگ کا تھا جسے ماسٹر سارجنٹ کی درشتگی اور دلآزاری نے کافی مشکل اور پیچیدہ بنا دیا تھا تاہم محمد خاں نے اپنی فطری شوخی اور ذہانت سے اس مشکل مرحلے کو بھی کسی حد تک اپنے لئے آسان بنا لیا تھا اور ان کی اندرونی توانائی اس سے متاثر ہونے سے بچ گئی۔ فوجی ڈرل کی بے پناہ مشقت اور اس سے پیدا ہونے والی کوفت کا کچھ حال مصنف کی زبانی:-

''ہماری ہر صبح چوبی گھوڑے پر سے کُودنے اور رسّے پر چڑھنے میں صرف ہوتی اور ہماری ہر شام بے مرچ اور بدذائقہ انگریزی ڈنر کی وجہ سے حرام ہوتی۔ ایکسٹرا ڈرل سے بچنے کے لئے ہسپتال میں داخل ہونے کی بارہا کوشش کی لیکن ناکام رہے۔ دیسی کھانے کے لئے باورچی کی ہزار منتیں کیں لیکن بدبخت، سارجنٹ کے ڈر سے راضی نہ ہوا۔ جی چاہتا کہ اگر سارجنٹ کو نہیں تو کم از کم باورچی ہی کو قتل کر ڈالیں لیکن اگر اس کی ہمّت بھی ہوتی تو فرصت کہاں تھی! اور آخر ایک روز فرصت ملی تو معلوم ہوا کہ لفٹین ہو گئے۔'' لیکن یہ لفٹینی ہم پر دوسرے ہی جمعے کو نہیں نازل ہو گئی تھی بلکہ اس کی پیدائش کے لئے ہمیں بیچاری نرگس کی طرح پورے نَو مہینے اپنی بے نوری پر رونا پڑا، چنانچہ ذاتی تجربے کی بنا پر کہہ سکتے ہیں کہ ۔
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا۔''

بجنگ آمد ہو یا بہ سلامت روی، دونوں میں نفسِ واقعہ اتنی اہمیت نہیں رکھتا جتنا کہ بیانِ واقعہ۔ اسلوب کے حسن کو چمکانے کے لئے محمد خاں شعر و ادب کے حوالوں سے بھی کام لیتے ہیں اور اس کی تقلیب وتحریف سے بھی۔ تراش وخراش کا یہ عمل شعوری بھی ہو سکتا ہے مگر اس پر آورد کا گمان ہرگز نہیں ہوتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شوخیِ بیان کے دلکش اور جھلملاتے

مناظر تواتر سے نگاہوں کے سامنے سے گزر رہے ہیں اور قاری مسحور و متحیر ان مناظر میں کھوتا چلا جا رہا ہے۔ سید ضمیر جعفری نے اس کتاب کے دیباچے میں جس کا عنوان ''حناء سر ناخن'' ہے صحیح لکھا ہے کہ ''ان کا لطیف اور لچکیلا مزاح، ان کے اسلوبِ تحریر کا جزو ہے، ان کے نقطۂ نظر کی پیداوار ہے۔ ان کی ظرافت کسی دلآویز خیابان میں ہنستی، مسکراتی، گنگناتی ندی کی طرح بہتی چلی جاتی ہے اور اپنے بہاؤ کے طلسم میں کناروں کو بھی اپنے ساتھ بہا کر لے جاتی ہے۔''

فوجی ٹریننگ کے بعد جب عملی فوجی زندگی کا آغاز ہوا تو ان کو محاذِ جنگ کے قریب بصرہ بھیج دیا گیا۔ وہاں سے یہ عراق کے وسیع صحرا سے گزرتے ہوئے کہاں پہنچ گئے، اس کا حال خود انھی کی زبانی سنیے:۔

> ''پانچویں روز ایک دریا نے ہمارا راستہ کاٹا۔ پُل سے پار ہوئے تو ایک نئی دنیا میں داخل ہو گئے۔ حدِ نگاہ تک ایک وسیع سبزہ زار پھیلا ہوا تھا۔ معاً ہماری نگاہ ہِک نِک کرتی ہوئی ایک ٹولی پر پڑی۔ انھوں نے ہمارا کانوائے دیکھا تو ہماری طرف لپکیں۔ ایک نہیں، دو نہیں، پوری سات دوشیزائیں۔ خدا جانے ان بنات النعش کے جی میں کیا آئی کہ دن دہاڑے عریاں ہو گئیں، یعنی تقریباً عریاں۔ پیرا کی کا لباس پہنے ہوئے تھیں اور ابھی بھیگی بھیگی دریا سے نکلی تھیں۔ ہم نے انھیں ایک نظر دیکھا اور پھر اس کے بعد چراغوں میں روشنی نہ رہی۔ ہمیں دیکھ کر تو خیر انھیں کیا حاصل ہونا تھا لیکن ہم سکتے میں آ گئے۔ ہمارا کارواں تو کیا گردشِ شام وسحر رک گئی۔ ساتوں کی ساتوں سرو قد، آہو چشم اور مرمریں بدن۔ اس قدر دل ربا جیسے غالبؔ کی غزل۔ اِسے دیکھو تو زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کئے ہوئے، اُسے دیکھو تو سُرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کئے ہوئے اور وہ جو ذرا ہٹ کر مسکرا رہی تھی، چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کئے ہوئے، اور ہم کہ مدت ہوئی تھی یار کو مہماں کئے ہوئے، جگرِ لخت لخت سے دعوتِ مژگاں کرتے

آگے بڑھے۔''

غالبؔ زندہ ہوتے تو شاید اپنی اس خوبصورت غزل کا اتنا برجستہ اور برمحل استعمال دیکھ کر خود وجد میں آجاتے۔ لطف یہ ہے کہ اس پیراگراف میں جتنے مصرعے ہیں، سب کے سب ایک ہی غزل کے ہیں اور ان سے حسنِ بیان کا جو پیکرِ آتشیں تیار ہوا ہے وہ محمد خاں کے سحر کارانہ اسلوب کا ایک نادر کرشمہ ہے اور یہ کوئی واحد مثال نہیں ہے۔ پوری کتاب میں اسلوب کی یہ تازہ کاری نہ صرف اُردو اور فارسی اشعار یا ان کے مضامین کی تحریف یا تقلیب سے عبارت ہے بلکہ ایک ایسی تخلیقی توانائی کا اشاریہ بھی ہے جو ایک بیحد رچے ہوئے ذہن اور دماغ ہی میں پنپ سکتی ہے۔ مزید اطمینان کے لئے یہ پرلطف واقعہ بھی سنیئے:-

''ایک دن لاہور سے ہمیں اپنے ایک بزرگ نے خط میں لکھا کہ میرے ایک جگری دوست، میجر 'ن' قاہرہ میں جنرل ہیڈ کوارٹر میں کام کرتے ہیں۔ یوں سمجھ لو کہ وہ بھی تمہارے چچا ہیں۔ جس قدر جلد ہو سکے ان سے ملو اور ملتے رہا کرو کہ بہت نیک آدمی ہیں۔''

اب اس مطلع کا دوسرا مصرعہ بھی سماعت فرمایئے:-

''قاریِ محترم! ذرا پوچھیں کہ ہم نے اپنے نیک چچا کے ڈرائنگ روم میں کیا دیکھا۔ سارے فرش پر دیوار تک ایرانی قالین پھیلا ہوا تھا اور کمرے کے عین وسط میں ایک برّاق چاندنی بچھی ہوئی تھی جس کے گرد گاؤ تکیے رکھے تھے اور مرکز میں بلور کی کھلے منہ کی صراحی پڑی تھی جس میں چار نرم و نازک ہاتھ ایک مائع گرا رہے تھے۔ یہ مائع بیئر اور جنجر کی بوتلوں سے نکل کر شینڈی میں تبدیل ہو رہا تھا اور انڈیلنے والے ہاتھ چار حسین لڑکیوں کے تھے جن کے چہروں پر تو تبسّم تھا لیکن بدن پر کچھ نہ تھا۔ مہمانوں کو دیکھ کر تعظیماً اٹھیں، اہلاً و سہلاً کہا، باادب ایک ایک مہمان کا بازو تھام کر اسے گاؤ تکیہ کے ساتھ بٹھایا، لٹایا اور پھر صراحی سے لبالب جام بھر کر پیش کیا۔

میری نگاہ انکل پر پڑی لیکن اب وہ مہمانوں سے غافل
ہو چکے تھے اور اپنے ساقی سے جام پر جام طلب کیے جا رہے تھے۔
کیمپ میں واپس آ کر پہلا کام یہ کیا کہ لاہور والے انکل
کو خط لکھا کہ ہم نے اپنی نالائقی کی تلافی کر دی ہے اور انکل 'ن' کی
ملاقات کی سعادت سے عاقبت سنوار لی ہے۔ چند روز کے بعد لاہور
سے جواب آیا کہ شاباش، جیتے رہو۔ ہم نہ کہتے تھے کہ صحبتِ صالح
ترا صالح کند۔"

محمد خاں کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ دیگر مزاح نگاروں کے برعکس انھوں نے مختصر مزاحیہ مضامین اور انشائیوں پر تکیہ نہیں کیا بلکہ پہلی ہی مرتبہ ایک مربوط اور بسیط سوانحی ناول پیش کر دیا جس کا اُردو کے مزاحیہ ادب میں فقدان تھا۔ رشید احمد صدیقی کی آشفتہ بیانی میری، ضرور ایک مربوط مزاحیہ تصنیف ہے لیکن یہ مصنف کی زندگی کی محض ایک مختصری روداد ہے جس میں ناول کے خدوخال معدوم ہیں۔ محمد خاں سے پہلے کے بیشتر مزاح نگار صرف مختصر مضامین ہی لکھنے پر اکتفا کرتے تھے۔ منشی سجاد حسین کے حاجی بغلول اور رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد پر مزاحیہ ناول ہونے کی تہمت ضرور ہے مگر واقعتاً یہ اس تہمت سے بری ہیں۔ مشتاق احمد یوسفی کی زرگزشت اور آبِ گم، بعد کی تصانیف ہیں، اس لئے محمد خاں کی بجنگ آمد اُردو کے مزاحیہ ادب میں نشانِ منزل کی حیثیت رکھتی ہے۔

بجنگ آمد ان کے فوجی کیریئر اور متعلقہ اسفار کی داستان ہے لیکن "بہ سلامت روی" ایک مکمل مزاحیہ سفرنامہ ہے جس میں ان کے قلم کی جولانی اپنے نقطۂ عروج پر نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ابنِ انشا کے متعدد مزاحیہ سفرنامے ان کی نگاہوں سے گزر چکے ہوں گے اور ان کے اسالیب کی پُر بہار جہتیں بھی ان کے ذہن میں تازہ ہوں گی لیکن بہ سلامت روی میں وہ فضا آفرینی کے نئے جہات کی تشکیل کرتے ہیں اور ایک ایسی نئی دنیا کی خبر دیتے ہیں جو بہ تمام وکمال ان کی اپنی دنیا ہے، سچ مچ کی نہیں بلکہ وہ فضا جس میں محمد خاں نے اس دنیا کو خلق کیا ہے۔ اس سفرنامے کے جواز کے بارے میں ان کا مندرجۂ ذیل بیان گویا اس سفرنامے کے مقصد و منشا کا ایک واضح اشاریہ ہے:-

”پاکستان سے اُڑکر انگلستان جانا اور راہ میں آتے جاتے دو چار ملک دیکھ لینا کوئی ایسی کشور کشائی کی مہم نہیں کہ اس پر کتاب لکھ دی جائے۔ دوسرے، ہر سال سینکڑوں سوداگر، اسمگلر اور سرکاری گماشتے ولایت جاتے ہیں اور واپسی پر کاروں اور ٹیلی ویژنوں کے علاوہ ایک سفرنامے کا مسودہ بھی ساتھ لے آتے ہیں ــــ لیکن خوش قسمتی سے یہ کتاب سفرنامے سے زیادہ آدمی نامہ ہے۔ اس میں مقامات کا ذکر کم اور شخصیات کا زیادہ ہے اور شخصیات کا رنگ وہی ہوتا ہے جو مصنف کو نظر آئے نہ کہ وہ جو میرپوریوں کو دکھائی دے۔ پھر شخصیات میں بھی اکثریت صنفِ لطیف کی ہے اور صنفِ لطیف میں تو یقیناً اکثریت حسینوں کی ہے۔“

حسینوں کی اس اکثریت کے بارے میں ضمناً مشتاق احمد یوسفی کا بیان کردہ وہ لطیفہ بھی سن لیجئے جس میں انھوں نے مخدومی و مکرمی کرنل محمد خاں سے گزارش کی تھی کہ آپ کے سفرنامے میں خوبصورت عورتوں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ اس میں سے کچھ کم کر دیجئے۔ کرنل صاحب نے جواب دیا تھا کہ میں نے تو پہلے ہی اس کی کوشش کی تھی لیکن جن حسیناؤں کو نکالا گیا وہ سب رونے لگیں۔ مجبوراً مجھے ان کو جوں کا توں رہنے دینا پڑا۔ باوجود اس وصف کے کہ یہ سلامت روی سفرنامے سے زیادہ آدمی نامہ ہے اور آدمی نامہ بھی وہ جس میں شوخ و شنگ عورتوں کی تعداد مردوں سے کہیں زیادہ ہے، کہنا پڑتا ہے کہ مردم شناسی اور اسلوب کی طرحداری، دلکش اور شگفتہ نثر اور اُردو فارسی شعروادب کے برمحل حوالوں کے علاوہ، نفسیاتی دروں بینی اور فطری ذہنی شگفتگی نے اس سفرنامے کو آدمی نامے سے بھی کچھ آگے کی چیز بنا دیا ہے اور یہ آگے کی چیز کیا اور کس نوعیت کی ہے اس کا ایک دلکش اور دل کشا منظر آپ بھی چشم ہوش و گوش سے ملاحظہ فرمائیے:۔

”جہاز جب بہتر درجے کی بہار آفریں بلندی پر پہنچا تو تواضع کا سلسلہ شروع ہوا۔ پہلے نگار آئے پھر ناشتہ آیا، پھر سگار آئے اور آخر میں سوال آئے“ کچھ پیجئے گا، کچھ پڑھئے گا، سر کے نیچے تکیہ

رکھ دوں! پاؤں کے نیچے دل رکھدوں! اپنی جاں نذر کروں! اپنی وفا پیش کروں! خدا جانے اس توبہ شکن تواضع نے کتنے شوہروں کے مزاج بگاڑے اور گھر اُجاڑے ہوں گے لیکن معاف کیجئے، یہ سوال ہمیں بعد از وقت سوجھ رہا ہے۔ اُس وقت بوئنگ کے مسافروں کو ایسے فاسد سوالوں کا مزاج نہ تھا۔ اگر کوئی پوچھتا تو جواب صاف تھا:

مزاج بگڑتا ہے تو بگڑنے دیجئے، گھر اُجڑتا ہے تو اُجڑنے دیجئے۔ ناصحو! اس لمحہ یہ سب فکرِ فضول ہے، جب حشر کا دن آئے گا، اس وقت دیکھا جائے گا۔"

کرنل محمد خاں اپنے سفر نامے میں تاریخ و جغرافیہ اور تہذیب و ثقافت سے بھی کچھ سروکار رکھتے ہیں مگر بہت واجبی سا۔ ان کو کوہ و صحرا اور دشت و جبل سے بھی سابقہ پڑتا ہے مگر وہ اس میں اپنے تخیل کی رنگ آمیزی سے نہ صرف اپنے لئے بلکہ اپنے قاری کے لئے بھی اس کو خوشگوار اور بہار آثار بنا دیتے ہیں۔ ان کے ہاں بنیادی طور سے حقیقت کم ہے اور تخیل زیادہ، اور تخیل بھی ایسا رنگین جو تتلی کے پروں کی طرح ہر بار انگلیوں پر ہی نہیں بلکہ قاری کے ذہن و دل پر بھی اپنا واضح نشان چھوڑ جاتا ہے۔ انگلستان میں برائٹن کے ساحل کا جو منظر انھوں نے پینٹ کیا ہے، اس میں کتنی حقیقت ہے اور کتنا تخیل یہ تو محمد خاں کے یارانِ خوش آثار ہی بتا سکتے ہیں یا پھر میرپور کے چشم دید گواہ، جن کا ذکر انھوں نے اس کتاب کے مقدمے میں ان الفاظ میں کیا ہے:-

"اب سفرناموں میں ان چھوٹے چھوٹے پیارے پیارے مبالغوں اور دروغوں کی گنجائش نہیں جن کا علم صرف مصنف اور خدا کو ہوتا تھا۔ اب آپ انگلستان کے باب میں ذرا سی رنگ آمیزی کریں تو تنہا میرپور سینکڑوں چشم دید گواہ پیش کر دے گا کہ مدعی کا بیان ضرورت سے زیادہ چست ہے یعنی وہ رنگ جسے شوخ سرخ دکھایا گیا ہے، دراصل گدلا بھورا ہے۔"

لیکن اپنی شوخ نگاری کا جواز بھی اسی خوبصورتی سے پیدا کر لیا ہے بس خوبصورتی

سے انھوں نے یہ سفر نامہ تحریر کیا ہے۔اس کے بعد برائٹن کے ساحل کی رنگین منظر نگاری خود اپنا جواز آپ بن جاتی ہے:۔

"اس ہمہ گیر عریانی کی ولایت میں ہمیں اپنے آپ کو کپڑوں میں ملبوس دیکھ کر یوں محسوس ہوتا تھا جیسے کوئی خلافِ قانون حرکت کر رہے ہوں۔خدا جانے وہ کون سا اندرونی، قومی یا دینی احتساب تھا جس نے مجھے اپنے کپڑے نوچ کر اس برہنگی کے سمندر میں کود پڑنے سے باز رکھا، چنانچہ ہم ساحل کے ساتھ ساتھ پکی سڑک پر ہی چلتے رہے لیکن سڑک پر چلنے والوں اور والیوں کا چال چلن بھی کچھ کم صبر آزمانہ تھا۔ دخترانِ فرنگ، فیشن کی رَو میں سینہ ننگا کرتے کرتے بہت نیچے چلی گئی ہیں اور رانیں برہنہ کرتے کرتے بہت اوپر جا پہنچی ہیں۔چنانچہ اس بے باک، گریباں چاک ہجوم سے گزرنے کی کوشش کی تو اوپر سینے سے سینہ چھلنے لگا اور نیچے ٹانگوں سے ٹانگیں الجھنے لگیں۔خدا جانے پُل صراط سے سے گزرنا کتنا مشکل ہوگا لیکن برائٹن کے ساحل پر چلنا بھی چنداں سہل نہ تھا۔"

اس ضمن میں برطانوی گائیڈ مس جوڈی اور مرزا غالب کا تقابلی تفاعل بھی محمد خاں کے بلاغتِ بیان کی عمدہ مثال ہے:۔

"اچانک ہم پر ایک بڑی سچائی کا انکشاف ہوا کہ سچ مچ زندگی کی رونق تو لوگوں سے ملنے ہی میں ہے ـــ غالب کو تو لوگوں سے ملنے پر کسی قدر ناز بھی تھا اور وہ کم آمیز پیغمبروں کو بھی نہیں بخشتے تھے لیکن مرزا اپنی بلاغت کے باوجود یہ سبق ہمیں اتنی اچھی طرح ذہن نشین نہیں کرا سکے تھے جتنا جوڈی نے چند لمحوں میں کرا دیا۔آخر یہ حیثیتِ استاد، جن آلاتِ سمعی و بصری سے جوڈی لیس تھی، مرزا ان سے یکسر محروم تھے۔مرزا کی تمام تر بلاغت ان کی زبان میں تھی جو بتیس دانتوں میں بند تھی، اور جوڈی کی بلاغت اس کے گریبان میں

تھی جو نصف سے زیادہ چاک تھا۔ بہر حال جوڑی کو دیکھ کر اور سن
کر ہمیں خاص خوشی ہوئی کہ خدا نے بہت کم حسینوں یا حکومتوں کو ایسی
خوشگوار اور آزاد خارجہ پالیسی کی توفیق عطا فرمائی ہے۔''

محمد خاں اپنے اسلوبِ بیان کو چمکانے میں اُردو کے تمام اسالیب کا عطر نچوڑ لیتے ہیں۔ غالب اور میر امّن سے لے کر اپنے ہم ہم عصروں سیّد ضمیر جعفری اور احمد ندیم قاسمی تک انھوں نے بیشتر مشاہیر ادب کے اسالیب سے حسب موقع فائدہ اٹھایا ہے لیکن یہ تقلید نہیں، بلکہ بات سے بات پیدا کرنے کا ہنر ہے جس پر ان کو خاطر خواہ دسترس حاصل ہے۔

کہیں کہیں پنجابی زبان کے برمحل مصرعے اور کہاوتیں بھی ٹانک دی ہیں جو لطف آمیز معلوم ہوتی ہیں۔ محمد خاں کا یہ سفر نامہ اپنی تمام جہتوں میں، ان کے تمام ہمعصروں کے سفرناموں سے الگ ذائقہ رکھتا ہے اور اس میں یہ قوت موجود ہے کہ وہ قاری کی توجہ کو ایک لمحے کے لئے بھی منتشر نہیں ہونے دیتا۔ اچھے ادب کی ایک خوبی بلکہ بنیادی خوبی یہ ہے کہ وہ دلچسپ، خیال انگیز اور قابلِ مطالعہ ہو یعنی اس کی READABILITY نا قابلِ تردید ہو، حالا کہ میں اس کتاب کی افادیت کا بھی منکر نہیں جس کو پڑھتے پڑھتے نیند کا غلبہ ہونے لگے۔

محمد خاں کے کچھ اور مضامین، ان کی آخری تصنیف ''بزم آرائیاں'' میں شامل ہیں، جن میں ایک طویل مضمون وہ بھی ہے جس میں انھوں نے اس سفر نامے پر بعض اعتراضات کا مسکت مگر پر لطف جواب دیا ہے اور گن کر بتایا ہے کہ اس سفرنامے میں عورتوں کی تعداد، مردوں سے کافی کم ہے۔ اس کے بعد انھوں نے قلم رکھ دیا اور ادب کی دنیا سے خود اختیاری جلاوطنی کا اعلان کر دیا۔ ۲۲/ اکتوبر ۱۹۹۹ء کو وہ اس بھری پڑی دنیا سے بھی جلاوطن ہو گئے مگر اپنے پیچھے ذہنی شگفتگی اور سرشاری کا ایسا ثروت مند سرمایہ چھوڑ گئے جو ان کے نام کو بہت دنوں تک زندہ رکھے گا۔

دلاور فگاریوں کے کرشمے

اکبرالٰہ آبادی کے بعد، کہ وہ طنزیہ مزاحیہ شاعری کے خدائے سخن تھے، یوں تو سیکڑوں شعراء کے نام آتے ہیں جنھوں نے مزاحیہ شاعری سے کُل وقتی سروکار رکھا ہے مگر ان میں گنتی کے چند ہی شعراء ایسے ہیں جن کے کلام میں طنزومزاح کا ایک خاص معیار اور ادبی حسن موجود ہے۔ انہی چند شعراء میں دلاور فگار کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس قبیل کے دیگر شعراء میں ظریف لکھنوی، سید محمد جعفری، فرقت کا کوروی، شوق بہرائچی ماچس لکھنوی، رضا نقوی واہی اور ضمیر جعفری کے نام اعتماد سے لئے جاسکتے ہیں۔

دلاور فگار (پ ۸ر جولائی ۱۹۲۸ء۔ م ۲۱ر جنوری ۱۹۹۸ء) کی ہمہ گیر شہرت کا سنگِ بنیاد، ان کی طنزیہ نظم ''شاعرِ اعظم'' ہے۔ اسی نظم سے وہ راتوں رات خاص وعام میں مشہور ہوگئے حالانکہ وہ اس سے پہلے بھی مشاعروں میں اپنا مزاحیہ کلام سنانے لگے تھے۔ شاعرِ اعظم، کا موضوع شاعروں کی نفسیاتی برتری کا مذاق اڑانا اور ان کی اس خواہش کو تختۂ مشق بنانا ہے کہ ہر شاعر صرف اپنے آپ کو شاعرِ اعظم کے لقب کا مستحق سمجھتا ہے۔ فی الواقع نفسیاتی برتری کی یہ کیل آج بھی تقریباً سبھی قابلِ ذکر شاعروں کے دلوں میں پیوست ہے لیکن اس کو جس ہنرمندی سے دلاور فگار نے اُجاگر کیا ہے، اس کی مثال تلاش کرنا مشکل ہے۔ یہ نظم خود دلاور فگار اور ان کے ایک شاعرو ناقد دوست کے درمیان مکالمے کی شکل میں ہے جس میں ایک ایک کر کے تمام اہم اُردو شاعروں کے نام لئے جاتے ہیں اور ہر ایک کا کوئی نہ کوئی نقص ظاہر کر کے اس کو مسترد کر دیا جاتا ہے مثلاً:-

میں نے کہا کہ یہ جو دلاور فگار ہیں
بولے کہ وہ تو طنز و ظرافت نگار ہیں
میں نے کہا کہ طنز میں اک بات بھی تو ہے
بولے کہ اس کے ساتھ خرافات بھی تو ہے

اور آخر میں اس پورے مکالمے کا عطر یہ نکلا:-

پایانِ کار ختم ہوا جب یہ تجزیہ
میں نے کہا ''حضور! تو بولے کہ شکریہ!

اس میں نکتہ یہ ہے کہ طنز و مزاح نگار شاعر، شاعرِ اعظم تو کیا ہوگا، اس کی شاعرانہ حیثیت ہی مشکوک ہے اور اگر اس کے طنز میں کچھ لطافت اور گہرائی موجود بھی ہے تو اس کے ساتھ اس میں خرافات کی مقدار بھی کچھ کم نہیں ہے، اس لئے اس کا مسترد کیا جانا حق بجانب ہے۔ اپنی ذات کی آڑ میں طنز و مزاح نگار شعراء پر یہ لطیف طنز دلاور فگار کی باریک بینی پر دال ہے۔ اس میں طنز کا دوسرا پہلو وہ ہے جو میرؔ کے زمانے سے آج تک ایک مرض کی صورت میں چلا آ رہا ہے اور یقین ہے کہ آئندہ بھی یہ مرض کم نہ ہوگا یعنی:-

طرف ہونا مرا مشکل ہے میرؔ، اس شعر کے فن میں
یونہی سوداؔ کبھو ہوتا ہے، سو جاہل ہے، کیا جانے!

ذرا گہرائی سے غور کیجئے تو شاعرِ اعظم کی پوری نظم میرؔ کے اسی شعر کی تفسیرِ کبیر نظر آتی ہے، لیکن ایک نئے اور زیادہ لطیف و معنی خیز انداز میں۔

دلاور فگار بہت پُرگو شاعر تھے مگر ان کے یہاں معیاری مزاحیہ شاعری کا حصہ زیادہ ہے اور رطب و یابس کا بہت کم۔ انھوں نے اظہار کے لئے جو فارم اپنائے تھے، ان میں قطعہ، مثنوی، مسدّس، نظم اور پیروڈی شامل ہیں۔ امر واقعہ یہ ہے کہ دو شعر کے قطعات میں ان کے کلام کا حسن زیادہ کھلتا ہے اور وہ ان میں اکثر بڑی گہری بات کہہ جاتے ہیں مثلاً:-

وزیرِ جنگ یہ فرما رہے تھے
ہمارے پاس ایٹم بم نہیں ہے
کوئی شہناز فوراً بول اُٹھی
نگاہِ ناز بھی کچھ کم نہیں ہے

سکتہ تھا ایک شاعرِ اعظم کے شعر میں
یہ دیکھ کر تو میں بھی تعجب میں پڑ گیا
پوچھی جو اس کی وجہ، تو کہنے لگے جناب
سردی بہت شدید تھی، مصرعہ سکڑ گیا

ہم چل دئے وطن سے تو اپنا متاع و مال
سب کچھ نثارِ گردشِ ایاّم کردیا
دل رہ گیا تھا، ایک بُتِ دلربا کے پاس
کسٹوڈین نے اس کو بھی نیلام کردیا

پڑھ رہے تھے جنابِ فنؔا
''اُس کی زلفوں میں خم رہ گئے''
بُو علی بیچ میں بول اٹھے
بحر کے رُکن کم رہ گئے

دو شعر کے قطعے میں نشتر کی آبداری بھر دینا، دلاور فگار کا نمایاں وصف ہے مگر ان کی طویل نظموں میں بھی فنکاری، مشاہدے کی باریک بینی، اور طرز ادا کی طراری کے اوصاف کم نہیں ہیں۔

دلاور فگار کو اپنی شاعرانہ تگ و دَو کے لئے جو زمانہ ملا تھا، وہ بہت پر آشوب اور سیاسی اُتھل پتھل کا زمانہ تھا یا بقول حضرت نشؔور واحدی، جراحتوں کا زمانہ تھا۔ ان جراحتوں

کے وہ صرف مشاہد ہی نہیں تھے بلکہ انھوں نے خود بھی ان جراحتوں کے چرکے کھائے تھے۔
ان کی مزاحیہ شاعری کا سماجی سروکار ہی، ان کا مابہ الامتیاز سروکار ہے۔ وہ اپنے اردگرد کی سماجی زندگی کے نشیب وفراز اور اس کی خامکارانہ صورتوں کا ادراک بھی رکھتے تھے، اس سے متاثر بھی ہوتے تھے اور اس کو شاعرانہ دروبست کے ساتھ اپنے کلام میں کھپانے کا ہنر بھی جانتے تھے۔ متضاد اور متخالف عناصر سے ایک نیا نکتہ پیدا کر لینا ان کی خاص تیکنیک تھی۔ ان کی ہر نظم میں دو چار شعر ضرور ایسے مل جائیں گے جو ان کی صنّاعی اور پُرکاری کے شاہد ہوں گے۔ آدمی اور کتا، بدایوں کی لاری، ریڈیو انٹرویو، کربلائی مشاعرہ، ضرورتِ رشتہ، مچھر کا الٹی میٹم، کراچی کا قبرستان، ناقدِ اعظم، شدید گرمی میں مشاعرہ، غزل صاحبہ، غالبؔ کو بُرا کیوں کہو، دلاور فگار کی وہ نظمیں ہیں جن سے نہ صرف ان کی تخلیقی توانائی، گہرے مشاہدے اور طرزِ فکر کی شوخی کا اظہار ہوتا ہے بلکہ ان کی مختلف النوع دلچسپیوں کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ان نظموں میں ایک حسّاس شاعر کی سوچ کا پرتو تو ہے ہی لیکن یہ سوچ ایک طرح سے پورے سماج کی سوچ بن جاتی ہے۔ ان نظموں میں نئے اور اچھوتے پہلوؤں کی تلاش بھی ہے اور ان کو پیش کرنے کا وہ سلیقہ بھی جس سے دلاور فگار بدرجۂ کمال متصف تھے۔ نظم ''بدایوں کی لاری'' کے یہ چند شعر دیکھئے:-

رستے میں ہر افتاد و مصیبت کا تھا امکاں
لاری ہی پہ لکھا تھا کہ ''اللہ نگہباں''
سیدھی عدم آباد کو جاتی تھی یہ لاری
مخلوق کو خالق سے ملاتی تھی یہ لاری
یہ کہہ کے ٹرافک کو بتاتی تھی نشانہ
''سلطانیِ جمہور کا آیا ہے زمانہ''
اس غم میں کہ مل جائے کوئی اور سواری
ہر گورِ غریباں پہ ٹھہر جاتی تھی لاری

اسی کے ساتھ ان کی ایک اور نظم ''کراچی کی بَس'' کا یہ منظر بھی دیکھئے جو ہندو پاک کے ہر بڑے شہر میں تقریباً یکساں ہے:-

بس میں لٹک رہا تھا کوئی ہار کی طرح
کوئی پڑا تھا سایۂ دیوار کی طرح
سہما ہوا تھا کوئی گنہگار کی طرح
کوئی پھنسا تھا مرغِ گرفتار کی طرح

محروم ہوگیا تھا کوئی ایک پاؤں سے
جوتا بدل گیا تھا کسی کا کھڑاؤں سے

اس ضمن میں ان کی دو نظمیں ''بمبئی'' اور 'تماشہ مرے آگے'' (کراچی) بھی قابلِ ذکر ہیں ان نظموں میں جہاں ایک طرف دلاور فگار نے بمبئی کے سماجی منظر نامے کی بڑی جاندار عکاسی کی ہے اور وہاں کی زندگی کے مضحک سماجی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے وہیں دوسری نظم ''تماشہ مرے آگے'' میں انھوں نے کراچی کی عوامی زندگی کی دشواریوں کو واحد متکلم کی زبان سے طنزیہ انداز میں پیش کر کے گویا تمام اہلِ کراچی کے حقیقی جذبات و احساسات کی بھرپور نمائندگی کر دی ہے:-

میں شہرِ کراچی سے کہاں بہرِ سفر جاؤں
جی چاہتا ہے اب میں اسی شہر میں مر جاؤں
اس شہرِ نگاراں کو جو چھوڑوں تو کدھر جاؤں
صحرا مرے پیچھے ہے تو دریا میرے آگے

اس شہر میں کچھ حسن کا معیار نہیں ہے
بیوٹی کی ضرورت سرِ 'بازار نہیں ہے
یوسف کا یہاں کوئی خریدار نہیں ہے
شوکیس میں بیٹھی ہے زلیخا مرے آگے

دلاور فگار کو اُردو، فارسی، عربی کے ساتھ ساتھ انگریزی اور ہندی زبانوں سے بھی کافی واقفیت تھی۔ اس کے علاوہ وہ اُردو شاعری کے احوال و آثار کے بھی رمز شناس تھے اور غالب و اقبال کے کلام کے ساتھ ساتھ ہم عصر شاعروں کے کلام سے بھی اچھی شناسائی

رکھتے تھے اور ان سب عناصر کا اپنی مزاحیہ شاعری میں برمحل استعمال کر کے اپنے کلام کو زیادہ دلچسپ، خیال انگیز اور پُرکار بنا دیتے تھے۔ زبان کو مقتضائے حال کے مطابق برتنے کا سلیقہ بھی ان کو حاصل تھا، تاہم کہیں کہیں ان کی بندش ڈھیلی اور لفظوں کا تناسب مجروح ہوتا ہوا بھی نظر آتا ہے۔ غالباً ان کی بسیار گوئی، ان کو شعر کی نوک پلک سنوار نے اور اس کو زیادہ صَیقل اور آبدار بنانے کی مہلت نہیں دیتی تھی۔ ایسے مقامات اگرچہ ان کی شاعری میں بہت کم ہیں جہاں شعر میں سوقیانہ پن یا غیر معیاری اندازِ کلام دَر آیا ہے لیکن ان کی موجودگی سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ بندش کی چُستی، زبان کا خلاّقانہ استعمال، لفظوں کا ہنرمندانہ دروبست، بات سے بات پیدا کرنے کا فن اور دلسوزی و دردمندی، مزاحیہ نظم ونثر کے بنیادی جوہر ہیں اور جو شاعر یا نثر نگار ان عناصر سے جتنا زیادہ بہرہ مند ہوتا ہے، اسی حساب سے اس کے فن میں گہرائی اور وزن، وقار و اعتبار پیدا ہوتا ہے۔ دلاور فگار کو اپنی شاعری کے مقام و منصب کا احساس تھا اور اسی لئے انھوں نے شعوری طور سے اپنے کلام کی ادبی سطح کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے اور محض مشاعروں میں مقبولیت ہی کو اپنا مطمحِ نظر نہیں قرار دیا ہے۔

دلاور فگار کی سرگزشتِ حیات پڑھنے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اربابِ اقتدار سے سمجھوتہ کرنے پر وہ کبھی راضی نہیں ہوتے تھے۔ کے۔ ڈی۔ اے میں وہ کسی اچھے عہدے پر فائز تھے لیکن اس ادارے کی ناقص کارگزاریوں پر انھوں نے، اقبال کے شکوہ اور جوابِ شکوہ کی طرز پر '' کے ڈی اے سے شکوہ'' نامی نظم لکھی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کو نہ صرف جوابِ شکوہ لکھنے پر مجبور ہونا بلکہ، کے ڈی اے کی ملازمت سے بھی استعفا دینا پڑا۔ تسلیم غوری بدایونی کے بیان کے مطابق، کے ڈی اے نے ان کی وفات کے بعد، ان کے وارثوں کو دو کمرے کا ایک فلیٹ مفت الاٹ کر دیا جبکہ خود دلاور فگار کراچی میں ۳۱ سال تک کرائے کے مکان میں گزر بسر کرتے رہے اور جیتے جی ان کو رہنے کے لئے کوئی فلیٹ نہ مل سکا۔ اگر وہ زندہ ہوتے تو '' کے ڈی اے'' کی اس مرحمتِ خسروانہ پر کس طرح دادِ سخن دیتے، اس کا صرف تصور ہی کیا جا سکتا ہے۔ شاید انھوں نے عالمِ ارواح میں بھی کے ڈی اے کی اس ستم ظریفی پر کوئی چبھتی ہوئی نظم لکھی ہو جو اس عالمِ آب و گل میں ان کے مدّاحوں تک نہیں پہنچ سکی۔

''کے ڈی اے سے شکوہ'' کا یہ بند اگر ایک طرف شاعر کی زبوں حالیوں کا اشارہ یہ ہے تو دوسری طرف کراچی اور بمبئی جیسے بڑے شہروں میں انسان کس طرح حیوانیت کی سطح پر زندگی بسر کرنے کو مجبور ہو جاتا ہے، اس کی مصورانہ منظر کشی بھی ہے:-

ہم بھی ان گلیوں کے تاریک اُجالوں میں رہے
کبھی فٹ پاتھ پہ سوئے، کبھی نالوں میں رہے
کبھی جنگل کی طرف بھاگے، غزالوں میں رہے
کبھی محتاج بنے، مانگنے والوں میں رہے
ہم سے پوچھو کہ ہیں کس طرح خماریں راتیں
ہم نے سیمنٹ کے پائپ میں گزاریں راتیں

دلاور فگار کا طنزیہ سروکار صرف کے ڈی اے سے ہی نہ تھا بلکہ مرزا غالب سے بھی تھا۔ غالب کی صد سالہ برسی (۱۹۶۹ء) کے موقع پر انہی کی ایک غزل کی زمین میں دلاور فگار نے جو بہاریہ قصیدہ ''غالب کو برا کیوں کہو'' لکھا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ غالب جیسے عہد آفریں شاعر کی خامیوں کو بھی بخشنے والے نہ تھے۔ غالب کی زندگی اور شاعری کا دوسرا رُخ دلاور فگار نے بڑے دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے:-

مجھے بتاؤ کہ دیوانِ حضرتِ غالبؔ
کلامِ پاک ہے، انجیل ہے کہ گیتا ہے؟
لکھی ہے ایک غزل کی ردیف ''ہوتے تک''
کوئی بتائے کہ کیا یہ بھی سہوِ املا ہے
جو کہہ رہے ہیں کہ غالبؔ ہے فلسفی شاعر
مجھے بتائیں کہ بوسہ میں فلسفہ کیا ہے
جہاں رقم کی توقع ہوئی، قصیدہ کہا
تمہیں کہو کہ یہ معیارِ شاعری کیا ہے
شراب جام میں ہے اور جام ہاتھوں میں
مگر یہ رندِ بلانوش پھر بھی پیاسا ہے

جو شاعری ہو تجمل حسین خاں کے لئے
وہ اک طرح کی خوشامد ہے شاعری کیا ہے
خطاب و خلعت و دربار کے لئے اس نے
نہ جانے کتنے امیروں پہ جال ڈالا ہے
سنا ہے یہ کہ وہ صوفی بھی تھا، ولی بھی تھا
اب اس کے بعد تو پیغمبری کا درجہ ہے

مگر نظم کے آخر میں وہ خود بھی غالبؔ کو پیغمبری کا درجہ دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اگر یہ سچ ہے کہ الفاظ روح رکھتے ہیں
تو یہ بھی سچ ہے، وہ الفاظ کا مسیحا ہے

دلاور فگار اپنے گرد و پیش کی دنیا اور اپنے عہد کی تلخ سچائیوں کا گہرا ادراک رکھتے تھے۔ وہ خود اپنی شاعری کو مقصدی شاعری کہتے تھے لیکن مقصدی شاعری میں اکثر جو ایک سپاٹ اکہرا پن آجاتا ہے، وہ ان کی شاعری سے کوسوں دور تھا۔ مچھر کی زبان سے انسان کی کارگزاریوں پر انھوں نے جو تیکھا طنز کیا ہے، اس میں بھی اس عہد کی ایک تلخ حقیقت کو روشنی میں لانے کی شاعرانہ کاوش ہے۔

کہتا ہے مچھر، کہ مجھ کو مار کر تو، دیکھ تُو
میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو
تیرا ٹائی فون مجھ کو ختم کر سکتا نہیں
میں تو اک فنکار ہوں، فنکار مر سکتا نہیں
مجھ سے لڑنے کا ارادہ ترک کردے اے فگار
ورنہ پوری نسل کو آجائے گا، جاڑا بخار
مجھ سے کیوں ڈرتا ہے، میرے ہاتھ میں خنجر نہیں
قاتلِ انسان خود انسان ہے، مچھر نہیں!

مجھے نہیں معلوم کہ یہ نظم کس دَور کی پیداوار ہے لیکن اس دَور میں انسان، خود انسان کے خلاف جو دہشت گردی اور قتل و غارت گری کر رہا ہے اور جس سے دنیا کا کوئی خطّہ

محفوظ نہیں، اس کی پوری تصویر اس ایک مصرعے میں کھنچ آئی ہے۔ قاتلِ انسان، خود انسان ہے، مچھر نہیں۔ دلاور فگار کی شاعرانہ دلچسپیاں ہمہ گیر تھیں۔ ان کے موضوعات میں خاصہ تنوّع پایا جاتا ہے اور اپنے موضوعات کے ساتھ ان کا برتاؤ ظریفانہ ہونے کے ساتھ ساتھ مخلصانہ اور ایماندارانہ بھی ہے۔ وہ اپنے جذبات کے اظہار میں نڈر تھے اور مصلحتوں کو اس میں رکاوٹ نہیں بننے دیتے تھے۔ مختصر قطعات اور طویل نظم دونوں پر ان کو قابلِ لحاظ قدرت حاصل تھی۔ ''دلاور فگار اور سومالیہ'' کے سلسلے کی دو نظموں میں ان کے قوافی سومالیہ کے وزن پر ''دیوالیہ، چھالیہ، عالیہ'' وغیرہ ہیں لیکن ان دونوں نظموں کے ۲۴ اشعار میں ان کا قافیہ کہیں بھی تنگ ہوتا نظر نہیں آتا۔ ہر شعر میں روانی اور بہجت طرازی موجود ہے ۔

ہم کو حسرت تھی کہ ہم سے کچھ تو پڑھوائیں گے لوگ
میریہ ، سوداَئیہ ، انشائیہ ، اقبالیہ

دلاور فگار کی ظریفانہ شاعری بیشک اپنے وقت کی آواز تھی لیکن وہ اتنی توانا اور پُرشور بھی تھی کہ آیندہ زمانوں میں بھی وہ قاری اور سامع کے لئے لطف وانبساط اور مسرّت و بصیرت کا سرچشمہ بنی رہے گی۔

نئی اصنافِ سخن کی دستکیں

بیسویں صدی کے نصف اوّل کی اُردو شاعری میں جو اصنافِ سخن رائج تھیں ان میں اولیت کا شرف تو غزل ہی کو حاصل تھا مگر اس کے ساتھ ساتھ قطعات، رباعیات، مثنویات اور پابند نظموں کی مختلف ہیئتیں بھی مقبول تھیں۔ ان سب کا ایک ہمہ رنگ منظر نامہ صرف ایک کتاب کلیاتِ اقبال میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ البتہ اس صدی کی چوتھی دہائی میں نظم کی جن دو ہیئتوں کا ظہور ہوا وہ نظم معرّیٰ یعنی بغیر قافیہ کی نظم، اور آزاد نظم یعنی بلینک ورس ہیں۔ نظم معرّیٰ کی مثال میں فیضؔ کی نظم ''تنہائی'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اختر الایمان کا بیشتر کلام بھی نظم معرّیٰ کی ہیئت میں ہے لیکن تعجب ہے کہ اب نظم معرّیٰ خود بخود ہی تقریباً متروک ہو چکی ہے جبکہ آزاد نظم کا چلن دُور دُور تک پھیلا اور آج تک نہ صرف باقی ہے بلکہ اس کو مسلسل فروغ حاصل ہو رہا ہے۔ اس کی غالب وجہ یہ ہے کہ قافیہ ردیف کی پابندی اور مصرعوں کے ہم وزن نہ ہونے کی شرط کی وجہ سے اس میں شاعر کو زیادہ سہولت رہتی ہے اور وہ اپنی تخلیقیت کے جوہر کو چمکانے پر اور خیال کے ارتقائی دروبست پر زیادہ توجہ مرکوز کر سکتا ہے۔ اسی دوران اُردو نظم میں سانیٹ کا تجربہ ہمارے یہاں اس لئے ناکام ہوا کہ وہ ہماری کسی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو پورا نہیں کرتا تھا۔

آزادی کے بعد اُردو میں جو اصنافِ سخن رائج ہوئیں ان میں ہائیکو، ترائیلے، ثلاثی، تربینی، کنڈلیاں، ماہیے، آزاد غزل، غزل نما اور نثری نظم شامل ہیں۔ دوہے پہلے بھی لکھے جاتے تھے لیکن اب ان کی زیادہ پذیرائی ہو رہی ہے تاہم سب سے زیادہ توجہ اب نثری نظم پر دی جا رہی ہے۔ نثری نظم کے بنیاد گزار ہونے کا دعوا پاکستان کے افسانہ نگار احمد ہمیش کو

ہے لیکن ۱۹۶۴ء میں ہی سیّد سجّاد ظہیر کا نثری نظموں کا مجموعہ'' پگھلا نیلم'' شائع ہو چکا تھا جس کو نثری نظموں کا اوّلین مجموعہ کہا جاتا ہے۔ پھر بھی اس کی دستکیں دیر تک نہیں سنائی دیں اور ایک طرح سے اس وقت یہ تجربہ ناکام ہو گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے قول کے مطابق، ۱۹۷۱ء میں پہلی بار'' اوراق'' کے صفحات پر نثری نظم کے ردّ و قبول پر بحث ہوئی اور ادبی حلقوں میں نثری نظم کے تذکرے سنے جانے لگے۔ ۱۹۸۳ء میں ماہنامہ شاعر بمبئی نے نثری نظم/ آزاد غزل پر اپنا ایک خاص نمبر شائع کیا جس میں نہ صرف بہت سی نثری نظموں کے نمونے تھے بلکہ نظم کی اس خاص ہیئت کے بارے میں اربابِ نقد و نظر نے اپنی اپنی رائیں بھی ظاہر کی تھیں۔ گزشتہ پندرہ سولہ برسوں میں اگر چہ نثری نظمیں بہت تیزی سے رائج ہوئی ہیں لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ اب تک ایسا کوئی وقیع کارنامہ سامنے نہیں آیا ہے جس سے نثری نظموں کے جواز پر سے سوالیہ نشان ختم ہو جاتا اور اس کو کم از کم آزاد نظم کے برابر ہی وقار اور اعتبار حاصل ہو جاتا۔

شاعری کا بنیادی وصف دراصل وزن و آہنگ ہے۔ شعر وہ ہے جسے بلند آواز اور کسی خاص لہجے میں پڑھا جا سکے خواہ وہ تحت اللفظ ہی کیوں نہو۔ اس کے علاوہ نظم میں شعری آہنگ کی موجودگی سے بیشتر صورتوں میں جو غنائیت پیدا ہوتی ہے وہ نثری ٹکڑوں میں نہیں آسکتی۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے مجید امجد کی ایک آزاد نظم بہ عنوان، زندگی اے زندگی کے پہلے حصّے کو انھی الفاظ اور جملوں میں، نثری نظم کی صورت میں بدل کر جو تجربہ کیا ہے، اس سے شعری آہنگ اور بغیر شعری آہنگ والی شاعری کا فرق بخوبی نمایاں ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ دلیل بھی دی جاتی ہے کہ نثری نظم میں بھی، وزن و بحر کی عدم موجودگی کے باوجود، ایک داخلی آہنگ یا نامیاتی آہنگ موجود ہوتا ہے اس لئے اس کو بھی شعر سے متصف کرنا ممکن ہے۔ لسانیات کے حوالے سے، پروفیسر گوپی چند نارنگ نے نثری نظم پر اپنے عالمانہ مقالے میں آہنگ کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ:-

> '' نثری نظم کے ردّ و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیش کر رہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بنی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ اسے داخلی آہنگ، شعری آہنگ، تکلّمی

آہنگ، نثری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا جارہا ہے۔ آہنگ کے یہ مختلف تصورات اس قدر متضاد اور متناقص ہیں کہ خلط مبحث کی صورت پیدا ہوگئی ہے۔ پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہوگی، کیونکہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی کوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت کیا ہے! اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اُردو میں اوزان و بحور سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہوسکتا ہے!''

(ادبی تنقید اور اسلوبیات۔ صفحہ ۳۱۹)

پروفیسر نارنگ کا یہ مقالہ اب سے پندرہ سال پہلے ۱۹۸۴ء میں لکھا گیا تھا۔ اس دوران نثری نظم کی مقدار میں تو اضافہ ہوا ہے لیکن معیار کے اعتبار سے دیکھا جائے تو نثری نظم اپنا وجود مستحکم اور معتبر نہیں بنا سکی ہے۔ میں یہاں سجاد ظہیر اور ن۔ م۔ راشد کا ذکر نہیں کرتا مگر مجھے اندازہ ہے کہ ہمارے عہد میں بلراج کومل، شہریار، زبیر رضوی جیسے سینئیر شعراء نے بھی اگر کچھ نثری نظمیں لکھی ہیں تو محض یکسانیت کے دائرے کو توڑنے کے لئے لکھی ہیں ورنہ وہ اس معاملے میں کچھ زیادہ سنجیدہ اور پُر جوش نہیں معلوم ہوتے۔ میرا خیال ہے کہ یہ ہماری نوجوان نسل کی سہل انگاری ہے جو شاعری کی فنّی ریاضت، ردیف، قافیہ، عروض، وزن، بحر اور موزونیت سے نجات حاصل کرنے کے لئے، نثری نظم کی محدود پناہ گاہوں میں تگ و دَو کر کے، سرعت سے اپنی پہچان قائم کرنا چاہتی ہے۔

نثری نظم میں محنت کم پڑتی ہے، رنگ چوکھا آتا ہے اور شاعر ہونے کا منصب الگ حاصل ہوجاتا ہے۔

احمد ہمیش کی طرح ہمارے یہاں مظہر امام نے ''آزاد غزل'' کا ایک نیا تجربہ پیش کیا تو بعض سینئر اور کہنہ مشق شعراء کے ساتھ ساتھ نوجوان نسل کے متعدد شاعروں نے اس تجربے کو لبیک کہا اور اُردو کے ادبی رسائل میں جابجا آزاد غزلوں کے نمونے نظر آنے لگے۔ مظہر امام کا قول ہے کہ انھوں نے ۱۹۴۵ء میں آزاد نظم سے متاثر ہو کر یونہی رواروی میں اپنی پہلی آزاد غزل لکھی تھی جس میں سارے لوازم تو غزل ہی کے تھے، صرف شعر کے

دونوں مصرعے مساوی الاوزان نہیں تھے بلکہ چھوٹے بڑے تھے۔انھوں نے اس غزل کا مطلع اس طرح کہا تھا:۔

ڈوبنے والے کو تنکے کا سہارا آپ ہیں
عشق طوفاں ہے، سفینہ آپ ہیں

آزادغزل کی حمایت میں یہ جواز پیش کیا گیا کہ اس کے دونوں مصرعوں میں وزن کو پورا کرنے کے لئے حشو وزائد سے کام نہیں لینا پڑتا جس کے نتیجے میں ایک شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن نہ ہونے کے باوجود، زیادچست اور مکمل ہوتے ہیں۔اس نظریے کی روشنی میں اب ذرا انھی کی آزادغزل کے ایک اور شعر پر غور کیجئے ۔

سانس لینا ہی اگر زیست کا معیار بنے
یہ بہت ہے کہ فلک سر پہ رہے، در نہ سہی، گھر نہ سہی

صاف معلوم ہوتا ہے کہ مصرعۂ ثانی میں ''در نہ سہی، گھر نہ سہی'' کی تکرار محض اس مصرعے کی لمبائی بڑھانے کے لئے ہے ورنہ شعر کو اس طرح لکھنے میں کیا قباحت تھی ۔

سانس لینا ہی اگر زیست کا معیار بنے
یہ بہت ہے کہ فلک سر پہ رہے، گھر نہ سہی

اصل قصّہ یہ ہے کہ غزل کی مروجہ ہیئت، محمد قلی قطب شاہ کے زمانے سے آج تک اپنے سارے فنّی لوازم ردیف ،قافیہ،وزن بحراور عروض کی پابندیوں کے ساتھ مستحکم چلی آ رہی ہے اور اب اس ہیئت میں کوئی تبدیلی شاید ہی کبھی قبولِ عام کا درجہ حاصل کر سکے۔ آزادغزل کا تجربہ بھی ناکام ثابت ہوا، اور اب تو خود مظہرامام بھی اس سے کنارہ کش ہوتے نظر آرہے ہیں تاہم کبھی کبھی کسی ادبی رسالے میں ایک آدھ آزادغزل بھی چھپی ہوئی نظر آجاتی ہے۔بہر حال اس قصّے کو اب قصّۂ پارینہ ہی سمجھنا چاہئے لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ ظہیرغازیپوری جیسے سینیئر اور کہنہ مشق شاعر نے بھی مظہرامام کے آزادغزل کے تجربے سے کوئی سبق نہیں سیکھا اور اپنے طور پر ''غزل نما'' نام کے ایک نئے تجربے کو رائج کرنے کی سعی کی۔غزل نما میں انھوں نے یہ التزام رکھا ہے کہ ایک شعر کے دونوں مصرعے برابر وزن کے ہوں لیکن ایک ہی غزل کے الگ الگ اشعار الگ الگ مساوی الاوزان مصرعوں پر قائم

ہو سکتے ہیں یعنی شتر گربہ کو انھوں نے غزل نما کی بنیاد بنادیا ہے۔ان کے ایک شاگرد رشید ڈاکٹر حنیف ترین نے اس قسم کے اشعار پر مشتمل اپنا ایک خوبصورت شعری مجموعہ ''کشتِ غزل نما'' کے نام سے شائع کیا ہے۔بطور نمونہ ایک غزل کے دو شعر آپ بھی سنیے ۔

کنارے پہ رہ کر کے دیکھتے ہیں
حبابوں کے گھر ٹوٹتے دیکھتے ہیں
بسا ہے گلستاں نظر میں
نہ پوچھ اب کسے دیکھتے ہیں

غزل نما کی اس ہیئت سے بھی ایک نئے تجربے کے موجد ہونے کی لذّت تو کشید کی جاسکتی ہے مگر اکیسویں صدی میں اس تجربے کے پھلنے پھولنے کے امکانات بظاہر کم ہی نظر آتے ہیں۔گزشتہ دو تین دہائیوں میں جاپان سے برآمد شدہ ہائیکو کو بھی اسی نام سے اُردو شاعری میں رواج دینے کی کافی کوشش کی گئی ہے۔اُردو کی ایک قدیم ہیئت ثلاثی ہے جس میں ہائیکو کی طرح تین مصرعے ہوتے ہیں۔فرق یہ ہے کہ ثلاثی کے لئے کوئی خاص بحر اور اس کے ارکان متعین نہیں ہیں جب کہ ہائیکو کی اوّلین شرط یہ ہے کہ وہ بحرِ متقارب میں ہو اور اس کے پہلے اور تیسرے مصرے میں پانچ پانچ صوتی ارکان اور دوسرے مصرعے میں سات صوتی ارکان ہوں جس کی شکل اس طرح بنتی ہے:۔

فعلن فعلن فع /فعلن فعلن فعلن فع/فعلن فعلن فع ،ہائیکو کے پہلے اور تیسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہونا بھی ضروری ہے۔ڈاکٹر فرمان فتحپوری لکھتے ہیں:۔

''موضوع کے اعتبار سے ہائیکو کا تعلق عموماً مناظرِ فطرت، موسموں کی خوشگواری اور رومانی طبیعتوں کی جمال پرستانہ امنگوں سے ہوتا ہے۔ان خصوصیات اور لوازم کے ساتھ اگر ہائیکو کی صنف فی الواقع اُردو میں جاپانی زبان سے آئی ہے تو پھر ہائیکو کی ان بنیادی شرطوں کو کسی نہ کسی حد تک پورا کرنا پڑے گا۔''

(ہائیکو انٹرنیشنل۔جولائی/ستمبر ۹۹۔صفحہ ۴۷)

بطور نمونہ محسن بھوپالی کے یہ ہائیکو سنیے۔

(۱) لمبی کالی رات/ تارے گننے والی آنکھ/ بے موسم برسات

(۲) پھولوں کا موسم/ آؤ مل کر لہرائیں/ خوشبو کا پرچم

تاہم اُردو میں آ کر ہائیکو صرف اسی ہیئت اور موسم کے موضوعات تک محدود نہیں رہ گئی۔ اس کی آزاد ہیئت میں تین مصرعے تو ہوتے ہیں لیکن ان کے وزن و آہنگ میں کسی خاص ترتیب کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا اور موضوعات بھی مختلف النوع ہوتے ہیں۔

مثلاً: جتنے بادل گزرے سر سے جانے کہاں جا برسے
میں نے ناحق توڑ دیئے
سب اپنے مٹکے

(شان الحق حقی)

چاندنی رات کے سناٹے میں
برف کی بجری برس رہی ہے
جیسے چاند سے دھول

(جمال نقوی)

تاہم ہائیکو کی وہی ہیئت زیادہ رائج ہے جس کے ارکان میں پانچ، سات اور پانچ کی ترتیب ہوتی ہے البتہ اس کے موضوعات میں شعراء نے کافی آزادی لے رکھی ہے اور موسم کے علاوہ دوسرے موضوعات پر بھی ہائیکو لکھے جا رہے ہیں۔ سرحد پار کے ملک میں ہائیکو پر کافی توجہ دی جا رہی ہے اور نہ صرف وہاں کے ادبی رسائل نے ہائیکو نمبر شائع کیے ہیں بلکہ اس کے تین چار مشاعرے بھی منعقد ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ ہائیکو انٹرنیشنل کے نام سے سہیل احمد صدیقی ایک سہ ماہی ادبی رسالہ بھی نکال رہے ہیں جس میں صرف ہائیکو اور اس کے متعلق مضامین ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں بھی کچھ شعراء نے اس سے دلچسپی ظاہر کی ہے اور اب یہاں بھی ہائیکو نگاری کا رواج بڑھتا جا رہا ہے۔

ہائیکو اور ثلاثی کی طرح ماہیا بھی تین مصرعوں کی ایک مختصر سی نظم ہوتی ہے جو اُردو میں پنجابی زبان سے آئی ہے۔ ماہیا اگرچہ بہت پرانی صنفِ سخن ہے لیکن آزادی کے بعد کے برسوں میں اُردو نے اس کو بڑی سرعت سے اپنایا ہے۔ ماہیے مساوی الاوزان بھی

ہوتے ہیں جن کے پہلے اور تیسر مصرعے میں قافیہ موجود ہوتا ہے اور غیر مساوی الاوزان بھی، تاہم قافیہ ان میں بھی موجود ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ڈیڑھ سطری ماہیے بھی لکھے جاتے ہیں۔

مثلاً: ے ملتے ہی خمار آئے/آنکھیں تری متوالی؛ کیوں ان پہ نہ پیار آئے

ماہیا دراصل پنجاب کی بہت مقبول اور مخصوص صنفِ سخن ہے جس کو گھروں میں ڈھولک کی آواز پر گایا جاتا ہے۔ اُردو میں اس کی ہیئت متعین کرنے کے مسئلے پر زوردار بحث ہو چکی ہے لیکن کوئی فریق، کسی دوسرے فریق کو قائل نہیں کر سکا ہے۔

ترائیلے کی صورت اس طرح بنتی ہے کہ شروع کے تین مصرعوں میں۔ پہلا اور تیسرا مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے۔ چوتھے مصرعے کی جگہ پھر پہلا مصرع آجاتا ہے اور اس کے بعد کے مزید دو مصرعے پہلے بند میں پیش کردہ خیال کی توسیع کرتے ہیں۔ آخری دو مصرعے وہی ہوتے ہیں جن سے ترائیلے کا آغاز ہوا تھا۔ بطور نمونہ یہ ترائیلے دیکھئے:۔

ٹمٹماتا ہوا دیا ہوں میں
رات کے آخری کنارے پر
سامنے موت دیکھتا ہوں میں
ٹمٹماتا ہوا دیا ہوں میں
روز مر مر کے جی رہا ہوں میں
اک تری یاد کے سہارے پر
ٹمٹماتا ہوا دیا ہوں میں
رات کے آخری کنارے پر

(سلیم انصاری)

ہائیکو، ثلاثی، تربینی، تینوں تین تین مصرعے والی نظمیں ہیں۔ فرق صف اوزان اور قافیوں کے التزام کا ہوتا ہے۔ ثلاثی کی مثال:۔

جلتا ہوا صحرا ہے
اب صحن گلستاں میں

سبزہ ہے نہ سایا ہے

(مشتاق جاوید)

ترو ینی یا تر بینی کو گلزار کی ایجاد بتایا جاتا ہے جس کی ہیئت اس طرح ہے:-

بات آگے نہ بڑھی
داستاں گو کی ذرا آنکھ لگی
ایک لمحے میں سلگتی ہوئی وہ رات بجھی

(حکیم منظور)

اُردو کے بعض ادبی رسائل میں ہائیکو، ماہیے، دوہے، ترائیلے، تر بینی اور ثلاثی کے نمونے خاص اہتمام سے شائع کئے جارہے ہیں، لیکن یہ سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے کہ یہ سب ہئیتیں ہماری کون سی صنفی یا شعری ضرورت کو پورا کرتی ہیں اور کیا ان کی موجودگی سے اُردو نظم کی وسعت اور وژن میں اضافہ ہو رہا ہے یا پھر اپنے اختصار، آسانی اور نئے پن کی وجہ سے یہ ہئیتیں نئی نسل کے شعراء کے لئے باعثِ کشش ثابت ہو رہی ہیں۔ اس کا جواب فی الحال قطعیت سے دینا مشکل ہے تاہم اُردو نظم کے چمن زار میں نئے نئے پھولوں کا کھلنا، اس کی قوتِ نمو کا اشاریہ تو مانا ہی جاسکتا ہے۔

کلامِ اقبالؔ میں قومی یک جہتی کے عناصر

علّامہ اقبال ایک ہمہ جہت اور ہمہ رنگ شاعر تھے۔ ان کی فکری شاعری کا غالب رجحان انسان دوستی ہے جس کے مظاہر، کہیں نمایاں کہیں پسِ پردہ، ان کی تمام نظموں اور غزلوں میں موجود ہیں۔ اقبال نے عالمی عصری افکار و مسائل کو جس طرح اپنی شاعری میں جذب کیا ہے اس کی مثال ان سے پہلے اور بعد کی اُردو شاعری میں مفقود ہے۔ انھوں نے دنیا کو گھوم پھر کر اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا اور وقت کے تمام افکار و نظریات کا غور سے مطالعہ کیا تھا۔ وہ مابعد الطبیعاتی نظامِ افکار کے روشناس اور عصری فکر و فلسفے کے گہرے واقف کار تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ملوکیت اور اشتراکیت سے لے کر قرآنی نظام فکر تک کوئی راہ انھوں نے اچھوتی نہیں چھوڑی۔ انھیں کے بیچوں بیچ ان کی وطن دوستی (وطن پرستی نہیں) کی بھی ایک راہ تھی جس کو انھوں نے اپنے دل نشیں نغموں کے چراغوں سے منور کر دیا۔ ان کے ابتدائی کلام ترانۂ ہندی ۔ سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا، سے لے کر، دورِ آخر کی نظم ''شعاعِ امید'' تک ، وطن دوستی پر مشتمل نظموں کی ایک خوبصورت کہکشاں نظر آتی ہے جس کی چمک دمک قوم کی انتہا پسندانہ جذباتیت کے باوجود آج تک ماند نہیں پڑی اور اقبال کی وطن دوستی کا جذبہ آج بھی اہلِ وطن کو دعوتِ فکر و عمل دے رہا ہے۔

ہندوستان کے خلائی جہاز میں پرواز کے دوران ، جب اُس وقت کی وزیر اعظم اندرا گاندھی نے خلاء باز کیپٹن راکیش شرما سے ٹیلیفون پر پوچھا تھا کہ خلاء سے ہندوستان کیسا لگ رہا ہے تو راکیش شرما نے برجستہ کہا تھا'' سارے جہاں سے اچھا'' اقبال کا ترانۂ ہندی اب ہندوستان کا قومی ترانہ بن چکا ہے اور سرکاری تقریبات میں اس کو دیش گان کے

طور پر اجتماعی طور سے یا فوجی دھنوں پر گایا جاتا ہے۔ ترانۂ ہندی سے تو سارا ملک واقف ہو چکا ہے مگر اقبال کی وطن دوستی کے موضوع پر دیگر خوبصورت نظمیں صرف اُردو۔ ہندی کے پڑھے لکھے لوگوں تک ہی محدود ہیں۔ ضرورت ہے کہ اس موضوع پر ان کی تمام اُردو نظموں کو جن میں تصویرِ درد، ترانۂ ہندی، نیا شوالہ، ہندوستانی بچوں کا قومی گیت، سوامی رام تیرتھ، رام، نانک، اور شعاع امید شامل ہیں، مختصر کتابچوں کی شکل میں دیوناگری اور جنوبی ہند کی دیگر زبانوں کے رسم الخط میں شائع کیا جائے تا کہ برادرانِ وطن کو یہ خاطر نشین ہو جائے کہ اقبال کا فکری منظرنامہ کتنا رنگا رنگ ہے اور سرزمینِ ہند کے افکار و اشخاص سے ان کو کتنا گہرا شغف لگاؤ تھا۔

فکرِ اقبال کو ایک خاص مذہب کے تناظر میں محدود کرنا صحیح نہ ہوگا۔ ان کی پروازِ فکر لامحدود فضاؤں میں تھی۔ ان کے ہم عصروں میں اُردو، فارسی، عربی سمیت دنیا کی کسی زبان میں کوئی ایسا شاعر نظر نہیں آتا جس نے اقبال کی طرح، کائنات کے سارے رنگوں کو اپنی شاعری میں جذب کر لیا ہو۔ حب الوطنی اور قومی یک جہتی کے تناظر میں ان کی جو نظمیں ہیں ان میں فکری گہرائی کے ساتھ ساتھ، شاعرانہ محاسن بھی اتنے رچے ہوئے ہیں کہ یہ نظمیں آج بھی اتنی ہی زندہ و تابندہ نظر آتی ہیں جیسی اقبال کے زمانے میں تھیں۔ فکرِ اقبال کا ایک خاص نکتہ یہ ہے کہ وہ صرف ہندوستان کے قدیم فلسفے کی ہی ثنا خواں نہیں ہے بلکہ ہمعصر ہندوستان کے مسائل کو بھی بیدار آنکھوں سے دیکھتی ہے۔ تجزیہ کرتی ہے۔ للکارتی ہے، غیرت دلاتی ہے اور برادرانِ وطن کو ان کے افکار و اعمال کا آئینہ دکھاتی ہے۔ اقبال اگر ایک طرف ہمالہ کی عظمت و رفعت کے ثنا خواں ہیں تو دوسری طرف ان کو یہ غم بھی ستاتا ہے کہ۔

بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہہِ محراب

وہ جتنے آزردہ مسلمانوں کے طرزِ عمل سے ہیں اتنے ہی افسردہ ہندوؤں کی بے حسی اور بے عملی سے بھی ہیں۔ ان کے نزدیک ملاؔ اور کافر دونوں، انسان کی بے عملی کی علامت بن گئے ہیں۔ اور انسانیت ان دونوں کے درمیان گم ہوگئی ہے:۔

منکرِ حق، نزدِ ملاّ کافر است
منکرِ خود، نزدِ من کافر تراست
بر دیں صدقِ مقال، اکلِ حلال
خلوت و جلوت تماشائے جمال
آدمیّت احترامِ آدمی
باخبر شو از مقامِ آدمی

مثنوی اسرارِ خودی میں شیخ، برہمن کو اس کے منصبِ گم کردہ کی یاد دلاتے ہوئے کہتا ہے:-

تا شدی آوارۂ صحرا و دشت
فکرِ بیباکِ تو از گردوں گزشت
با زمیں در ساز اے گردوں نورد
در تلاشِ گوہرِ انجم مگرد
من نہ گویم از بتاں بیزار شو
کافرے، شائستۂ زنّار شو
اے امانت دارِ تہذیبِ کہن
پشت پا بر مسلکِ آبا مزن
تو کہ ہم در کافری کامل نۂ
در خورِ طوفِ حریمِ دل نۂ
ماندہ ام از جادۂ تسلیم دُور
تو زِ آذر، من زِ ابراہیم دُور

حقیقت اولیٰ یہ ہے کہ اقبال کا اُردو و فارسی کلام وطن دوستی اور قومی یکجہتی کے جذبے سے معمور ہے۔ وہ اپنی فکر کا اسلامی تشخص برقرار رکھتے ہوئے بھی، عالمِ انسانیت کی بیداری کے نقیب ہیں اور ان دونوں میں یقیناً کوئی تضاد نہیں ہے۔ تصویرِ درد اور ترانۂ ہندی، ان کی شاعری کے دورِ اوّل کی نظمیں ہیں جو سرتا سر حب الوطنی اور وطن کے لئے فکر مندی

کے جذبات میں شرابور ہیں۔ تصویر درد، انہتر اشعار اور آٹھ بندوں پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں ہندوستان کی زبوں حالی کا نقشہ ہے، مستقبل کے اندیشے ہیں، محبت، رواداری اور اتحاد کے ترانے ہیں اور شاعر کی اپنی دلسوزی اور دردمندی کے منظرنامے ہیں۔ یہ نظم اب سے تقریباً نوے برس قبل لکھی گئی تھی مگر اس میں کچھ اشعار ایسے بھی ہیں جو موجودہ ہندوستان کے حالات پر بھی منطبق ہوتے ہیں، اس لئے اس نظم کی اہمیت اب بھی برقرار ہے مثلاً:-

وطن کی فکر کر ناداں، مصیبت آنے والی ہے
تری بربادیوں کے مشورے ہیں آسمانوں میں
ذرا دیکھ اس کو، جو کچھ ہو رہا ہے، ہونے والا ہے
دھرا کیا ہے بھلا عہدِ کہن کی داستانوں میں
نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے اے ہندوستاں والو
تمہاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں
یہی آئینِ قدرت ہے، یہی اسلوبِ فطرت ہے
جو ہے راہِ عمل میں گامزن، محبوبِ فطرت ہے

اور —

تھمے کیا دیدۂ گریاں وطن کی نوحہ خوانی میں
عبادت چشمِ شاعر کی ہے ہردم باوضو رہنا
نہ رہ اپنوں سے بے پروا، اسی میں خیر ہے تیری
اگر منظور ہے دنیا میں او بے گانہ خُو رہنا
شرابِ روح پرور ہے محبت نوع انساں کی
سکھایا اس نے مجھ کو مست بے جام و سبو رہنا

اسی موضوع پر اقبال کی آخری زمانے کی نظم "شاعِ امید" ہے:-

اک شوخ کرن شوخ مثال نگہِ حور
آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب

آفتاب اور اس کی شعاعوں کے بیچ مکالماتی استعاراتی یہ نظم نہ صرف اقبال کی اپنے ملک کے لئے دلسوزی اور دردمندی کے جذبات کی امین ہے بلکہ ہیئت کے اعتبار سے بھی اور اپنی خوبصورت امیجری کے اعتبار سے بھی یہ اقبال کی بہترین نظموں میں شمار کی جاتی ہے۔اس نظم کے آخری بند میں اقبال کی فکر مختصر ترین اور موثر ترین لفظوں میں ہندوستان کے ماضی، حال اور مستقبل کا احاطہ کر لیتی ہے:۔

خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشمِ مہ و پرویں ہے اسی خاک سے روشن
یہ خاک، کہ ہے جس کا خزف ریزہ، دُرِ ناب
اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غوّاصِ معانی
جن کے لئے ہر بحرِ پُر آشوب ہے پایاب
جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں
محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب
بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہہِ محراب

اقبال بنیادی طور پر یہاں کے شیخ و برہمن سے مایوس نہیں ہیں تاہم ان کی بے عملی اور بے فکری سے مضطرب ہیں۔اقبال کا یہ اضطراب بے بنیاد نہیں تھا۔ان کی رحلت کے پچپن ۵۵ برس بعد شیخ و برہمن ایک نئی آویزش میں مبتلا ہو گئے ہیں۔بجائے اس کے کہ وہ متحد ہو کر شعاعِ امید کو زمانے پر آشکار کرتے، انھوں نے اپنے اردگرد عصبیت کی مضبوط دیواریں کھڑی کر لی ہیں جہاں شعاعِ امید کا بار پانا بھی مشکل ہے۔اقبال نے اپنے فکاہیہ کلام میں اس نکتے کو ذرا دوسرے انداز میں واضح کیا ہے۔

اے شیخ و برہمن سنتے ہو، کیا اہلِ بصیرت کہتے ہیں
گردوں نے کتنی بلندی سے ان قوموں کو دے پٹکا ہے

یا باہم پیار کے جلسے تھے، دستورِ محبت قائم تھا
یا بحث میں اردو ہندی ہے، یا قربانی یا جھٹکا ہے

''بالِ جبریل'' کا آغاز ہی بھرتری ہریؔ کے اشلوک کے منظوم ترجمے سے ہوتا ہے:-

پھول کی پتّی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر

اسی کتاب میں ''پیر و مرید'' کے عنوان سے جو مکالماتی نظم ہے، اس میں منجملہ اور باتوں کے، مریدِ ہندی ہندوستان کے بارے میں بھی ایک چبھتا سوال کرتا ہے:-

ہند میں اب نور باقی ہے نہ سوز
اہلِ دل اس دیس میں ہیں تیرہ روز

پیرِ رومی اس کا جواب دیتے ہیں۔

کارِ مرداں روشنی و گرمی است
کارِ دُوناں حیلہؔ و بے شرمی است

حقیقت تو یہ ہے کہ دورِ حاضرہ میں بھی ''حیلہؔ و بے شرمی'' کے کام تواتر سے کئے جارہے ہیں اور بدقسمتی سے ان پر شرمندگی کے بجائے فخر و مباہات کا اظہار کیا جارہا ہے۔ کارِ مرداں کرنے والے تو رخصت ہوگئے، کارِ دُوناں کرنے والے ہندوستان کی شبیہ کو طاقت کے زعم میں، نقصان پہنچانے کے درپے ہیں اور شرافتِ نفس کے عنوانات اپنے معنی کھوتے جارہے ہیں۔

اقبال کے آدرش ہندوستان کی سب سے اچھی تصویر ''نیا شوالہ'' میں ملتی ہے۔ ''بانگِ درا'' میں شامل یہ مختصر سی نظم گویا ہندوستانی قومیت کا میگنا کارٹا ہے۔ اقبال کے تصورات میں جو ہندوستان بسا تھا، نیا شوالہ میں اس کے خدوخال واضح انداز میں ملتے ہیں۔ اہلِ وطن کو اقبال کے تصورات کی یاد دلانے کے لئے یہ نظم من وعن نقل کی جارہی ہے:-

''نیا شوالہ''

سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو برُا نہ مانے
تیرے صنم کدوں کے بُت ہوگئے پُرانے
اپنوں سے بیر رکھنا تو نے بتوں سے سیکھا
جنگ و جدل سکھایا، واعظ کو بھی خدا نے
تنگ آ کے میں نے آخر دیر و حرم کو چھوڑا
واعظ کا وعظ چھوڑا، چھوڑے ترے فسانے
پتھر کی مورتوں میں سمجھا ہے تُو، خدا ہے
خاکِ وطن کا مجھ کو ہر ذرّہ دیوتا ہے
آ غیریت کے پردے اکبار پھر اٹھادیں
بچھڑوں کو پھر ملادیں، نقشِ دوئی مٹادیں
سونی پڑی ہوئی ہے مدت سے دل کی بستی
آ اک نیا شوالہ اس دیس میں بنادیں
دنیا کے تیرتھوں سے اونچا ہو اپنا تیرتھ
دامانِ آسماں سے اس کا کلس ملادیں
ہر صبح اٹھ کے گائیں منتر وہ میٹھے میٹھے
سارے پجاریوں کو مے پیت کی پلادیں
شکتی بھی شانتی بھی، بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے

اس نظم میں اقبال کی قومی یک جہتی کا تصور بڑے دلنشیں انداز میں اُجاگر ہوا ہے۔ان کے مخاطب شیخ و برہمن دونوں ہیں اور وہ دونوں سے،یا یوں کہئے کہ ہندوستان میں رہنے والے دونوں بڑے فرقوں سے دردمندانہ اپیل کرتے ہیں کہ ۔

آ غیریت کے پردے اکبار پھر اٹھادیں = بچھڑوں کو پھر ملادیں،نقش دوئی مٹادیں۔آج یہی وقت کی آواز ہے۔اقبال کے زمانے میں بھی یہی وقت کی آواز تھی۔اس کا مطلب یہ ہے کہ ملک کے سیاسی اور معاشرتی حالات میں زبردست تبدیلیوں کے

باوجود، غیریت کا یہ بھاری پتھر جوں کا توں پڑا ہے اور ہم باوجود اپنی کوششوں کے، اس پتھر کو کنارے نہیں لگا سکے۔ باہمی اعتبار اور اعتماد کی وہ فضا نہیں قائم کر سکے جو ایک نئے شوالے کی تعمیر کا بنیادی پتھر بن سکے۔ ظاہر ہے کہ جب بنیادی پتھر ہی اب تک نصب نہیں کیا جا سکا تو دنیا کے تیرتھوں سے اونچا وہ اپنا تیرتھ کیسے بنتا جس کا کلس دامنِ آسماں تک پہنچتا ہو۔ دنیا کا سب سے اونچا تیرتھ استعارہ ہے، دنیا کی سب سے زیادہ ترقی یافتہ قوم بننے کا اور اس منزل تک پہنچنے کی تگ ودو اس وقت بارآور نہیں ہو سکتی جب تک خود ہماری اپنی صفوں میں باہمی رواداری، اعتماد اور اخلاص کی مستحکم فضا نہ قائم ہو اور ہم قدم سے قدم ملا کر ایک بیدار اور سرد و گرم چشیدہ قوم کی طرح آگے بڑھنے کو اپنا دھرم ایمان نہ بنا لیں۔ بہ قول اقبال:-

محبت ہی سے پائی ہے شفا بیمار قوموں نے
کیا ہے اپنے بختِ خفتہ کو بیدار، قوموں نے

کچھ لوگوں کا اعتراض ہے کہ اقبال اپنی شاعری کے ابتدائی دَور میں اپنی ہندوستانی وطنیت سے گہرا شغف رکھتے تھے مگر بعد میں وہ ایک عالمگیر وطنیت کے تصور کی طرف راغب ہو گئے، اس دور میں ان کے تخاطب کا انداز بھی بدل گیا اور وہ ایک خاص فرقے کے ماضی و حال میں اپنی شاعری کا جواز ڈھونڈھنے لگے۔ یہ اعتراض اگر چہ بادی النظر میں صحیح معلوم ہوتا ہے مگر حقیقتاً یہ ایک ایسی غلط فہمی پر مبنی ہے جو اقبال کے اُردو و فارسی کلام کا بھرپور مطالعہ نہ کرنے کی صورت میں عام ہوئی۔ پہلی بات تو یہی ہے کہ اگر ہندوستانی وطنیت کے بارے میں ان کے خیالات بدل گئے تھے تو انھوں نے بانگِ درا میں شامل، حب الوطنی کے جذبوں کا اظہار کرنے والی نظموں کو مسترد کیوں نہیں کر دیا جیسا کہ وہ ''ہوشیار از حافظِ صہبا گسار'' والی نظم کو کر چکے تھے۔ دوسری اور اہم بات یہ ہے کہ وطن سے محبت، قومی اتحاد اور سد بھاونا کا جو جذبہ ان کی ابتدائی نظموں میں ملتا ہے۔ وہی جذبہ ان کی دورِ آخر کی نظموں میں بھی مزید ترفع کے ساتھ موجود ہے۔ شعاعِ امید کا ذکر اس سے پہلے کیا جا چکا ہے۔ ان کے آخری دَور کے فارسی کلام میں بھی اس جذبے کی روشنی اور گرمی موجود ہے۔ جاوید نامہ میں ''زندہ رود'' (اقبال) جب اپنے رہبر اور مرشد رومی کی معیّت میں ہفت افلاک کی

سیر کرتا ہے تو جہاں اس کی ملاقات منصور حلاج، قرۃ العین طاہرہ، غالب، ٹیپو سلطان اور دیگر مشاہیر سے ہوتی ہے، وہیں وہ فلکِ قمر میں جہاں دوست اور طاسینِ گوتم میں گوتم بدھ سے بھی ملتا ہے۔ جہاں دوست کو اقبال کے شارح یوسف سلیم چشتی نے لغوی معنی کے اعتبار سے وشوامتر سمجھا ہے جب کہ پروفیسر جگن ناتھ آزاد نے جہاں دوست کی ظاہری اور باطنی خصوصیات کی وجہ سے ان کو شیو جی مہاراج قرار دیا ہے۔ جہاں دوست کا تعارف اقبال نے اس طرح پیش کیا ہے:-

زیرِ نخلے عارفِ ہندی نژاد
دیدہ ہا از سُرمہ اش روشن نہاد
موئے بر سربستہ و عریاں بدن
گِردِ اُو مارے سفیدے حلقہ زن
گفت باروی کہ ہمراہِ تو کیست
در نگاہش آرزوئے زندگیست

مرشدِ رومی کا جواب تھا

مُردے اندر جستجو آوارۂ
ثابتِ بافطرتِ سیّارۂ

اس کے بعد اقبال براہِ راست جہاں دوست سے ہندوستان کے بارے میں دریافت کرتے ہیں تو جہاں دوست اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز میں ہندوستان کی بیداری اور عظمتِ رفتہ کی بازآفرینی کا مژدہ سناتے ہیں:-

اے خوش آں قومے کہ جانِ او تپید
از گِلِ خود، خویش را باز آفرید
عرشیاں را صبحِ عید آں ساعتے
چوں شود بیدار چشمِ ملّتے
کافرِ بیدار دل، پیشِ صنم
بہ زِ دیں دارے کہ خفت اندر حرم

ترجمہ:- وہ قوم بڑی مبارک ہے جس کا دل مضطرب رہتا ہے اور جو اپنی خاک سے خود اپنی باز آفرینی کرتی ہے۔ عرش والوں کے لئے وہ ساعت صبحِ عید کے مانند ہے جب مِلّت کی آنکھ بیدار ہوتی ہے۔ صنم کے سامنے بیدار دل کافر، اس دیندار سے بہتر ہے جو حرم کے اندر بھی سویا رہتا ہے۔

جہاں دوست ہندوستان کی اندرونی قوت سے بہت پُر امید ہیں مگر جب ''روحِ ہندوستان نالہ وفریادمی کند'' کے عنوان کے تحت ہم اقبال کے یہ اشعار پڑھتے ہیں تو اس رجائیت آمیز منظرنامے کا دوسرا پہلو بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔

شمعِ جاں افسردہ در فانوسِ ہند
ہندیاں بیگانہ از ناموسِ ہند
مردکِ نامحرم از اسرارِ خویش
زخمہٗ خود کم زند بر تارِ خویش

ترجمہ:- ہندوستان کے فانوس میں شمعِ جاں افسردہ ہے کیونکہ یہاں کے لوگ اپنے ناموس سے بیگانہ ہو چکے ہیں۔ مردانِ ہند خود اپنے اسرار سے ناواقف ہیں کیونکہ وہ اپنے (وجود کے) تاروں کو اپنے مضراب سے بہت کم چھیڑتے ہیں۔

جاوید نامہ سے مندرجہٗ بالا اشعار پیش کرنے کا مطلب صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ اقبال اپنی عمر کے آخری دَور میں بھی ہندوستان کے سیاسی و معاشرتی احوال سے بیگانہ نہیں تھے یہاں تک کہ سیرِ افلاک میں بھی انھوں نے روحِ ہندوستاں کے اضطراب کو نہ صرف نمایاں کیا بلکہ جہاں دوست کی زبان سے اس کے لئے عمل کا ایک راستہ بھی بتایا، خودی کے استحکام کا راستہ، محبت اور پریم سے دلوں کے جیتنے کا راستہ، اور غدّارانِ وطن کی ان الفاظ میں سرزنش کی:-

جعفر از بنگال و صادق از دکن
ننگِ آدم، ننگِ دیں، ننگِ وطن

آخر میں شاید یہ عرض کرنا غیر ضروری نہ ہو کہ اقبال ساری عمر حب الوطنی اور قومی اتحاد کے جذبے سے سرشار رہے اور انھوں نے ہمیشہ ہندوستان کی عظمت اور سربلندی کے

نغمے گائے۔ وہ ایک ایسے ہندوستان کے نقیب تھے جہاں محبت، رواداری، امن وانصاف اور اخلاق وانسانیت کو قوم کا قیمتی ورثہ تصور کیا جاتا ہو اور ان آدرشوں کے تحفظ کے لئے قوم اپنی ذمے داری کو پوری طرح سمجھتی ہو۔

اقبال غلام ہندوستان میں پیدا ہوئے اور غلام ہندوستان میں ان کی وفات بھی ہوئی مگر آزادی اور بیداری کے جو تصورات ان کی شاعری میں موجزن ہیں وہ ہماری قومی زندگی کا قیمتی سرمایہ ہیں جن سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ اقبال صرف مسلمانوں کے شاعر نہ تھے بلکہ پوری قوم کی بیداری کی علامت تھے اور ان کے افکار کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے کیا جانا چاہئے۔

خبرِ تحیّرِ عشق سُن !

(سوانح)

اودھ کا قدیم تاریخی قصبہ جائس (ضلع رائے بریلی) اودھی زبان کے مشہور صوفی شاعر، ملک محمد جائسی، صاحبِ پدماوت کی نسبت سے مشہورِ خاص وعام ہے۔ میں اسی قصبے میں ۳۱؍جنوری ۱۹۳۰ء کو عالمِ وجود میں آیا۔ اسکول سرٹیفکٹ میں تاریخ پیدائش ایک سال کم یعنی ۳۱ جنوری ۱۹۳۱ء درج ہے۔

میرے والد مولوی محمد بخش مفتوںؔ (۱۹۰۷ء تا ۱۹۸۵ء) ڈسٹرکٹ بورڈ کے اسکول میں ٹیچر تھے لیکن اُردو زبان وادب میں خاصا درک رکھنے کے ساتھ ساتھ فارسی اور عربی زبانوں کے بھی جانکار تھے۔ دورانِ ملازمت انھوں نے ہندی نارمل کا امتحان امتیازی نمبروں سے پاس کیا تھا جس کی وجہ سے ہندی میں بھی ان کی قابلیت مسلّمہ تھی۔ ان کی علمی لیاقت کی وجہ سے قصبے کے عمائدین، ان کو قدر کی نگاہوں سے دیکھتے تھے۔ ان کا ذوقِ شاعری نہایت پاکیزہ تھا۔ غزلوں کے علاوہ، نعت، منقبت، سلام اور قصیدہ گوئی میں بھی ان کو دسترس حاصل تھی۔ قصبے میں ہونے والے مشاعروں اور مسالموں میں وہ کبھی کبھی مجھے بھی ساتھ لے جاتے تھے۔ اس طرح شعروشاعری سے میری اوّلین شناسائی والد مرحوم کے توسط ہی سے ہوئی۔ میرا تخلّص ''نامیؔ'' بھی انھی کا تجویز کردہ ہے۔ میرا اصل نام محمد رحمت اللہ ہے لیکن اب اس نام سے کم ہی لوگ مجھے جانتے ہیں۔

اس مضمون کا عنوان سراج اورنگ آبادی کے اس شعر سے ماخوذ ہے ؎

خبرِ تحیّرِ عشق سُن، نہ جنوں رہا نہ پری رہی = نہ تو تُو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بےخبری رہی

تقسیمِ ہند سے پہلے کے سیاسی منظرنامے پر مسلم لیگ چھائی ہوئی تھی۔ دوسری جنگِ عظیم ختم ہوتے ہوتے یہ محسوس کیا جانے لگا تھا کہ اب ہندوستان کو آزاد ہونے میں زیادہ دیر نہیں ہے۔ اسی حساب سے کانگریس اور مسلم لیگ کی آویزش میں بھی اضافہ ہو گیا تھا۔ مسلمان زمینداروں اور خوشحال طبقوں کی جذباتی وابستگیاں مسلم لیگ کے ساتھ تھیں مگر میرے والد نیم سرکاری اسکول ٹیچر ہونے کے باوجود کانگریس کے طرفدار تھے۔ عملاً انھوں نے سیاست میں کوئی حصّہ نہیں لیا لیکن نظریاتی طور سے ان کی پوری ہمدردی کانگریس کے ساتھ تھی اور وہ اسی کو برٹش گورنمنٹ کا وارث اور جانشین سمجھتے تھے۔ پندرہ سولہ سال کی عمر میں مجھے ان کے یہ نظریات قابلِ قبول نہیں معلوم، ہوتے تھے اس لئے کہ رائے عامّہ اس کے خلاف تھی لیکن بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ ان کے نظریات نہ صرف یہ کہ درست تھے بلکہ ان سے پیدا ہونے والے نتائج بھی وہی نکلے جن کا انھیں اندیشہ تھا۔

بہرحال ملک کے آزاد ہونے کے بعد بھی وہ اسکول ٹیچر ہی رہے اور ۱۹۶۷ء میں جونیر ہائی اسکول کے ہیڈ ماسٹر کی حیثیت سے ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔ والد کو خوشخطی میں بھی کمال حاصل تھا۔ ان کے تحریر کردہ متعدد طغرے ضلع کی تعلیمی نمائش میں انعام کے حقدار ہوئے۔ میری والدہ زیادہ تعلیم یافتہ نہ تھیں مگر اُردو کی چھپی ہوئی کتابیں بخوبی پڑھ لیتی تھیں۔ مجھے یاد ہے کہ محرّم کے دنوں میں وہ ''موازنۂ انیس و دبیر'' میں شامل مرثیے قدرے بلند آواز سے، غالباً حصولِ ثواب کی غرض سے پڑھا کرتی تھیں۔ ہم لوگ پانچ بھائی بہن ہیں۔ مجھ سے چھوٹے میرے دو بھائی اور دو بہنیں ہیں۔ واضح رہے کہ میرا شجرۂ نسب گیارھویں بارھویں صدی کی کسی مشہور تاریخی یا علمی شخصیت پر منتج نہیں ہوتا ہے اور نہ ہی میرے اجداد ترکستان سے براہِ ایران و توران، ہندوستان وارد ہوئے تھے اور پنجاب و دہلی ہوتے ہوئے ضلع رائے بریلی کے قصبہ جائس تک پہنچے تھے۔ بس اتنا جانتا ہوں کہ میرے آبا و اجداد نامعلوم صدیوں سے اسی قصبے کی سرزمین سے وابستہ تھے۔

سات سال کی عمر میں مجھے قصبے کے پرائمری اسکول میں داخل کرادیا گیا لیکن اس سے پہلے مجھے گھر پر حروف شناسی اور تختی لکھنے کی مشق کرادی گئی تھی۔ بنیاد مضبوط ہونے کا فائدہ یہ ہوا کہ میں پڑھنے میں ہمیشہ تیز رہا اور ہر درجے میں اوّل آتا رہا۔ تختی پر مشق

کرنے کی وجہ سے میری اُردو کی تحریر اچھی ہوگئی تھی جس کا فائدہ یہ ملا کہ بعد میں جب میں نے ہندی اور انگریزی رسم الخط سے شناسائی حاصل کی تو ان دونوں میں بھی میری تحریر اچھی اور خوبصورت رہی۔

جائس کے مڈل اسکول سے میں نے مڈل کا فائنل امتحان امتیازی نمبروں سے پاس کیا اور پورے ضلع میں تیسری پوزیشن آئی۔ محکمۂ تعلیم نے آگے پڑھنے کے لئے میرا وظیفہ بھی منظور کیا لیکن گھر کے معاشی حالات اس قابل نہ تھے کہ والد مجھے رائے بریلی کے گورنمنٹ ہائی اسکول میں داخل کروا کر، اس کے اخراجات برداشت کرتے۔ قصباتی ماحول میں پرورش پانے کی وجہ سے میرے اندر اتنی سمجھ تھی اور نہ حوصلہ کہ میں اپنے بَل بوتے پر رائے بریلی یا لکھنؤ جا کر داخلہ لے لیتا اور آگے کی تعلیم جاری رکھتا۔ اس لئے مزید تعلیم حاصل کرنے کی للک کے باوجود میرا تعلیم کا سلسلہ منقطع ہوگیا۔ مڈل درجات میں میرے ہم سبق سیّد حبیب احمد اور محمد وسیم انصاری تھے۔ سیّد حبیب احمد کا چند سال پہلے کراچی میں انتقال ہوگیا اور حاجی محمد وسیم انصاری دو مرتبہ تلوئی حلقۂ انتخاب سے یو پی اسمبلی کے ممبر چنے گئے۔ وہ اندرا گاندھی اور راجیو گاندھی کے معتمد خاص تھے۔ گزشتہ سال وہ بھی راہیِ ملکِ عدم ہوئے۔

میرے دو تین سال، چھوٹے موٹے کاموں میں گزرے۔ اس کے بعد مارچ ۱۹۴۷ء میں والد کی ایما پر حصولِ ملازمت کے لئے میں کانپور آ گیا اور یہی میرا وطن ثانی بن گیا۔ یہاں میرے بڑے پھوپھی زاد بھائی ایک مقامی ٹیکسٹائل مِل (ایلگن ملز کمپنی لمٹیڈ) میں برسرِ کار تھے۔ انھوں نے بڑی سعی و سفارش سے مجھے اسی مل میں عارضی طور سے کلرک کی جگہ پر لگوا دیا۔ ۴۳ سال کی ملازمت کے بعد میں جولائی ۱۹۹۰ء میں ایکسپورٹ افسر کی پوسٹ سے ریٹائر ہوا۔ ۱۵ر اگست ۱۹۴۷ء کو ملک آزاد ہوا اور ۳۰ر جنوری ۱۹۴۸ء کو مہاتما گاندھی شہید کر دیئے گئے۔ سارے شہر میں ان کے قتل کی خبر سے جو بے مثال سناٹا چھا گیا تھا، وہ اب تک میری نگاہوں میں تازہ ہے۔

میں نے دورانِ ملازمت ہائی اسکول اور انٹر کے امتحانات پاس کئے۔ بی۔ اے کا امتحان میں نے اُردو اور انگریزی ادب کے ساتھ فرسٹ ڈویژن میں اور اس کے دو سال

بعد ایم۔اے، اُردو کا امتحان بھی فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا۔اس دوران ادب سے میری دلچسپی میں برابر اضافہ ہوتا گیا۔آزادی کے فوراً بعد اُردو ادیبوں اور شاعروں کا ایک باوقار حلقہ کانپور میں موجود تھا۔نریش کمار شادؔ، ساحرؔ ہوشیار پوری اور دیوندر اِسَّر بھی کچھ دنوں یہاں مقیم رہے۔یہ زمانہ ترقی پسند تحریک کے شباب کا زمانہ تھا اور اس کے ہفتہ وار جلسے باقاعدگی سے منعقد ہوتے تھے جن میں دیوندر اِسّر، سرشار صدیقی، سلطان نیازی، سلمان ملک، لِلت موہن اوستھی، رحمت شمیم، منظور احمد، عبدالرزاق، گوند مونس اور دوسرے بہت سے نوجوان قلم کار اور غیر قلمکار، سرگرمی سے حصّہ لیتے تھے۔میں بھی انجمن کے جلسوں میں پابندی سے شریک ہوتا تھا۔یہاں میں نے بہت کچھ سیکھا۔یہاں ایک اور حلقہ بزرگ شاعروں کا تھا جس میں ثاقبؔ کانپوری، شارقؔ ایرایانی، ندرتؔ کانپوری، وفا شاہجہانپوری، کوثر جائسی اور کبھی کبھی نشورؔ واحدی بھی شریک محفل ہوتے تھے۔ان لوگوں میں اب صرف کوثر جائسی ہی بقیدِ حیات ہیں۔

یہ میرا عنفوانِ شباب کا زمانہ تھا اور ترقی پسند تحریک کے عروج کا۔مجھے فطری طور سے اس ادبی تحریک سے بڑی دلچسپی تھی لیکن ان کی یہ بات کبھی میرے گلے سے نیچے نہیں اُتری کہ ترقی پسند ادیبوں کو مزدوروں اور کسانوں کی تحریکوں میں بھی عملی حصّہ لینا چاہئے یا ادب کو صرف اشتراکی مقاصد کا تابع ہونا چاہئے۔اشتراکی نظریات سے مجھے دلچسپی تھی لیکن میں کبھی کسی سیاسی جماعت کا ممبر نہیں بنا۔

کانپور میں انجمن ترقی پسند مصنفین کئی مرتبہ منظم اور منتشر ہوئی۔آخری دَور میں سیّد علی رضا حسینی اور افسر رضا مرحوم نے مل کر انجمن کے ماہانہ جلسوں کا انصرام کیا۔تقریباً دس سال تک یہ انجمن فعّال رہی، مگر یہ ایک وسیع البنیاد ادبی انجمن تھی جس میں نظریاتی باتوں پر اصرار نہیں کیا جاتا تھا اور شرکاء آزادی کے ساتھ اپنی تخلیقات پیش کرتے تھے۔انجمن کے جلسوں میں مقامی ادباء اور شعراء کے ساتھ ساتھ باہر کے۔مقتدر حضرات بھی اکثر آجاتے تھے مثلاً مجروحؔ سلطانپوری، قاضی عبدالستار اور نازشؔ پرتا بگڈھی وغیرہ۔اگست ۱۹۸۵ء میں افسر رضا کے انتقال کے بعد یہ سلسلہ خود بخود ختم ہوگیا اور اب اس کے احیاء کی کوئی امید بھی نہیں ہے۔

اس زمانے میں (۵۴-۱۹۵۳ء) میری دوستی سعید اختر نعمانی (مرحوم) سے ہوگئی۔ اسرارالحق مجاز ان کے چچا تھے۔ ان کے ساتھ میں نے کئی مرتبہ لکھنؤ میں ان کے نیو حیدر آباد والے مکان میں قیام کیا اور مجاز مرحوم کی صحبت سے مستفید ہوا۔ مجھے یاد ہے کہ ۵۴-۱۹۵۳ میں جگر مرادآبادی مرحوم جب کانپور آتے تھے تو گنگا دھر ناتھ فرحت ایڈوکیٹ کے ہاں قیام کرتے تھے۔ ایک مرتبہ وہاں مجاز بھی آئے ہوئے تھے، اس لئے ہم دونوں ہر روز وہاں جاتے اور لطفِ صحبت اٹھاتے۔ گنگا دھر ناتھ فرحت کے انتقال کے بعد جگر صاحب، بشیر احمد انکم ٹیکس افسر کے مکان پر مہمان ہوتے تھے۔ اُس زمانے میں جگر صاحب کی ایک لمبی غزل ماہنامہ آجکل میں شائع ہوئی تھی جس میں ایک شعر یہ بھی تھا۔

فضلی سے ہے آبرو غزل کی
اِس دَور میں سب سے برگزیدہ

بشیر صاحب کے مکان پر ایک نشست میں یہی شعر موضوعِ گفتگو بن گیا۔ بشیر صاحب اکبر الٰہ آبادی کے نواسے تھے اور اپنی لمبی داڑھی اور مذہبی وضع قطع کے باوجود کچھ منہ پھٹ قسم کے آدمی تھے۔ انھوں نے برجستہ کہہ دیا کہ اس شعر سے پلاؤ کی خوشبو آتی ہے۔ جگر صاحب کے چہرے کا رنگ متغیر ہوگیا لیکن قبل اس کے کہ وہ منہ سے کچھ کہتے نشور صاحب نے کہا ''نہیں! نہیں! اس شعر سے محبت کی خوشبو آتی ہے۔'' وہاں موجود دوسرے لوگوں نے بھی نشور صاحب کی تائید کی اور اس طرح فضا کا بوجھل پن ختم ہوگیا۔ مذکورہ شعر جگر صاحب کے آخری مجموعۂ کلام ''آتشِ گل'' میں شامل ہے لیکن ذرا سے تغیر کے ساتھ ۔

فضلی سے ہے آبرو غزل کی
ہر صنفِ سخن میں برگزیدہ

فضل احمد کریم فضلی الٰہ آبادی پاکستان کے ایک متمول شخص تھے اور جگر صاحب کے بڑے قدرداں تھے، اس لئے جگر صاحب جب کبھی مشاعروں میں شرکت کے لئے پاکستان جاتے تو انھی کے یہاں قیام کرتے تھے۔ یہ شعر اسی رشتۂ محبت و مودت کی یادگار ہے۔

۱۹۶۲ء کے آس پاس سیّد علی رضا حسینی کانپور آ گئے تھے اور کرائسٹ چرچ کالج میں اُردو کے استاد ہوگئے تھے۔ انھوں نے کالج میں چند یادگار ادبی جلسے منعقد کئے۔ غالب

صدی کے موقعے پر میں نے پروفیسر احتشام حسین کی دلنواز تقریر اسی کالج کے جلسے میں سنی اور بعد میں شخصی طور پر بھی ان سے متعارف ہوا۔ وہ تقریر و تحریر دونوں میں یکتا تھے لیکن حق تو یہ ہے کہ اس وقت مجھے آل احمد سرور کے مضامین پڑھنے میں زیادہ لطف آتا تھا کیونکہ ان کی تحریر میں کوئی پیچیدگی نہیں ہوتی تھی اور ان کا اسلوبِ بیان بھی مجھے بہت دلکش لگتا تھا۔ ادبی تنقید میں اگر دلکش نثر بھی شامل ہو جائے تو اس کی اپیل بہت بڑھ جاتی ہے۔ سرور صاحب کے علاوہ اِس دَور میں ڈاکٹر خورشید الاسلام اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا اسلوب بیان مجھے بہت متاثر کرتا ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات کو میں بہت کم سمجھ سکا ہوں لیکن مشرقی شعریات پر نارنگ صاحب کا مقالہ اپنی تشریح و تعبیر کے ساتھ ساتھ اپنی تجلی نثر کے باعث بھی گراں مایہ ہے۔ دورِ حاضرہ میں تنقید کی گرم بازاری کا ایک نتیجہ یوں بھی سامنے آیا ہے کہ بعض نامور نقاد، اپنی تنقیدی بصیرت پر انحصار کرنے کے بجائے ٹوپی سے خرگوش برآمد کرنے میں زیادہ دلچسپی لینے لگے ہیں۔ ادب میں تجارت زدگی کے ساتھ اب شعبدے بازی بھی اپنا مقام بنا رہی ہے جو ظاہر ہے کہ ادب کی ترقی کے لئے فالِ نیک نہیں۔

تنقید میرا خاص موضوع ہے مگر میرا میدان عملی تنقید ہے۔ میرے تنقیدی مضامین ملک کے مقتدر ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہتے ہیں اور پسند بھی کئے جاتے ہیں، کبھی کبھی ناپسند بھی۔ بعض اوقات مجھے پڑھنے والوں کی نکتہ چینیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل۔ یہ صورتِ حال خاص کر اس وقت پیش آتی ہے جب کسی مشہور ادبی شخصیت کے کارناموں کا معروضی اور دیانتدارانہ جائزہ پیش کیا جائے اور اس میں رُو رعایت سے کام نہ لیا جائے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ادیب یا ناقد کی پیشہ ورانہ دیانتداری اور اس کا معروضی نقطۂ نظر ہی تنقید نگاری کی اوّلین شرط ہے۔ میں ہمیشہ کوشش کرتا ہوں کہ اس شرط کو اپنے مضامین میں بروئے کار لاسکوں۔

میں نے اب تک درجنوں کتابوں پر طویل و مختصر تبصرے بھی کئے ہیں جو ادبی رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔ ان میں حمید نسیم کی کتاب ''ناممکن کی جستجو'' پر ایک طویل تبصرہ بھی شامل ہے جو ''سوغات'' میں شائع ہو چکا ہے۔ تبصرہ نگاری ایک مشکل، پیچیدہ اور نازک فن ہے لیکن اگر اس کے تقاضوں کو سنجیدگی سے نہ لیا جائے تو تبصرہ نگاری بہت آسان اور سہل الحصول

بھی ہے۔ پھر اس سے صحیح طور پر عہدہ برآ ہونے میں ''خیالِ خاطر احباب'' بھی راہ کا پتھر بن جاتا ہے۔ ڈاکٹر ظ — انصاری کا عالمانہ مقالہ، جو ان کی تبصروں کی کتاب موسوم بہ ''کتاب شناسی'' میں شامل ہے، ہر تبصرہ نگار کو ایک مرتبہ ضرور پڑھ لینا چاہئے۔

شعر گوئی میں نے سولہ سترہ سال کی عمر میں شروع کی تھی۔ پہلے میں ہلکی پھلکی رومانی نظمیں کہتا تھا۔ ترقی پسند مصنفین سے یاداللہ ہوئی تو اس زمانے کے مقبولِ عام موضوعات پر نظمیں کہنے لگا لیکن اس میں میری کوئی انفرادیت قائم نہ ہو سکی۔ بعد میں نہ جانے کس طرح میں غزل کی طرف متوجہ ہو گیا اور ''یہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا''۔ میری غزلوں کے دو مجموعے برگِ سرسبز (۱۹۸۱ء) اور روشنی اے روشنی ۱۹۹۴ء شائع ہو چکے ہیں اور دونوں پر یوپی اُردو اکادمی لکھنؤ کے انعامات ملے ہیں۔ اکادمی کی مرتب کردہ کتاب ''دستاویز'' (مطبوعہ ۱۹۸۳ء) میں بھی میرے مختصر سوانح کا ایک صفحہ شامل ہے۔ اس دوران تنقیدی ادب سے بھی میری دلچسپی مستحکم ہوتی گئی۔ میرے پندرہ مضامین کا مجموعہ ''افکار و اظہار'' ۱۹۸۵ء میں نصرت پبلشرز لکھنؤ سے شائع ہوا اور اس کتاب پر مقتدر ادبی رسائل میں حوصلہ افزا تبصرے شائع ہوئے۔ اس کتاب کی رسمِ اجراء کے موقعے پر پریس کلب کانپور میں ایک بڑا پروقار ادبی جلسہ منعقد ہوا جس میں رام لعل، ڈاکٹر نیر مسعود، عابد سہیل، اقبال مجید، ڈاکٹر علی احمد فاطمی اور خالد عابدی بطورِ خاص شامل ہوئے اور اس کتاب کے مضامین پر کھل کر اظہارِ خیال کیا۔ اسی جلسے میں برادرم تسکین زیدی کے پہلے افسانوی مجموعے ''فصیل'' کی رسم اجراء بھی عمل میں آئی۔ شاعری میں میں نے کسی کا تلمذ اختیار کیا نہ مضمون نویسی میں۔ میں نے جو کچھ حاصل کیا محنت اور مطالعے سے حاصل کیا۔ اِدھر گزشتہ چند برسوں سے میں ''آزادی کے بعد۔ اُردو نثر میں طنز و مزاح کی صورتِ حال'' پر کام کر رہا تھا ۱۹۹۷ء میں یہ کتاب شائع ہوئی اور ادبی حلقوں میں اس کی غیر معمولی پذیرائی ہوئی۔ اس کا دوسرا اڈیشن ۲۰۰۳ء میں شائع ہوا۔ بیسویں صدی میں طنز و مزاح کی ایک اور کتاب میں نے ترتیب دے کر شائع کی ہے۔ شاعری اور تنقید کے علاوہ بھی مجھے اُردو کی تمام اصنافِ سخن اور قدیم و جدید ادب سے گہری دلچسپی ہے، الانثری نظم اور آزاد غزل کے کہ یہ دونوں اصنافِ سخن مجھے سعیٔ رائگاں کے سوا اور کچھ نہیں معلوم ہوتیں۔ غزل کا معاملہ یہ ہے کہ اس وقت اُردو کی نئی

اور پرانی بستیوں میں غزلگو شاعروں کا ایک جمِ غفیر جمع ہے۔اس بھیڑ میں کسی کا چہرہ صاف نظر نہیں آتا حالانکہ ہر شاعر اپنا چہرہ پہنچوانے کی فکر میں غلطاں ہے۔ پاکستان کے ایک ادبی رسالے میں، اسی سال ۱۲۷ غزلیں اور دوسرے میں ۱۵۵ غزلیں بہ یک وقت شائع ہوئی ہیں۔اسی سے غزل کی گرم بازاری اور ساتھ ساتھ اس کی درماندگی اور ناقدری کا احساس ابھرتا ہے۔غزل کی درماندگی یہ ہے کہ ''معاصر'' کی ایک سوپچپن غزلوں میں سے اگر شاعروں کے نام نکال دیے جائیں تو چند مستثنیات کے علاوہ، ساری غزلیں ایک ہی شاعر کی کہی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ناقدری یوں کہ مشکل ہی سے کوئی قاری ان غزلوں کو توجہ اور دلچسپی سے پڑھتا ہے۔غزل کی اس بے مثل کثرت کے دَور میں مجھے ذاتی طور سے ہندوستان میں عرفان صدیقی اور پاکستان میں افتخار عارف ہی ایسے دو شاعر نظر آتے ہیں جن کی غزلوں کا ذائقہ سب سے الگ اور منفرد ہے، اور ان کے بیشتر اشعار ذہن ودل کو بے ساختہ متوجہ کر لیتے ہیں۔مشاعروں کے مقبول ترین شاعر اب بھی ہندوستان کے راحت اندوری اور پاکستان کے احمد فراز ہیں اور ان کے یہ مقاماتِ آہ وفغاں اب بھی محفوظ ہیں۔فکشن میں میری اوّلین پسند، قرۃ العین حیدر ہیں۔ان کے یہاں جو رچا ہوا تاریخی اور تہذیبی شعور ہے اور ناول نگاری کا جو دلکش، منفرد اور تازہ کار اسلوب ہے، اس کا کوئی جواب اب تک پیدا نہیں ہوا ہے۔گردشِ رنگِ چمن ور چاندنی بیگم میں ان کے تازہ کار ذہن کی رسائی اور ان کے تہذیبی شعور کی کارفرمائی قدرِ اوّل کی چیزیں ہیں۔تحقیق اور خاص کر متنی تحقیق میں رشید حسن خاں کا میں بیحد قائل ہوں، البتہ میری خاص دلچسپی فی الوقت نثری طنز ومزاح سے ہے۔ابنِ انشا اور آل احمد سرور کی طرح میں بھی قتیلِ شیوۂ یوسفی ہوں۔مشتاق احمد یوسفی جیسی کانٹوں میں تلی اور پھولوں میں بسی نثر شاید کوئی دوسرا لکھ ہی نہیں سکتا۔کم از کم ہمارے زمانے میں اس پائے کی نثر ہندو پاک کا کوئی اُردو ادیب نہیں لکھ رہا ہے۔مشفق خواجہ کی نثر بھی کیل کانٹے سے پوری طرح لیس اور حشو وزائد سے پاک ہوتی ہے اور ان کی تحریر کا ایک ایک لفظ اپنی مستحکم قدر وقیمت رکھتا ہے۔کبھی کبھی مجھے خیال آتا ہے کہ ہمارے ملک میں یوسفی اور خواجہ کے پائے کا طنز ومزاح نگار کیوں نہیں پیدا ہوا۔

میری پسندیدہ کتابوں میں غبارِ خاطر، دیوانِ غالب، آبِ حیات، آبِ گم،

کلیاتِ اقبال، اور کلیاتِ فیض شامل ہیں، تاہم میں اقبال کو عمداً زیادہ نہیں پڑھتا ہوں کہ کلامِ اقبال، حواس پر اس طرح چھا جاتا ہے کہ پھر کچھ اور سوچنے سمجھنے کی صلاحیت ہی باقی نہیں رہتی۔ شاعر کے لئے یوں بھی میر، غالب اور اقبال کو پڑھنا منع ہے کہ نادانستہ طور پر یہ آپ کے لاشعور پر قبضہ جمالیں گے اور آپ کی ذاتی فکر ونظر کو متاثر کردیں گے۔

عوامی مشاعروں میں شرکت سے مجھے کبھی دلچسپی نہیں رہی کہ اس میں کامیاب ہونے کے لئے گلے بازی کے ساتھ ساتھ اداکاری کی بھی ضرورت پڑتی ہے اور ان دونوں عناصر سے میری دور کی رشتے داری بھی نہیں ہے، البتہ مقامی شعری نشستوں میں اکثر شریک ہوجاتا ہوں کہ وہاں کلام کو توجہ سے سنا جاتا ہے اور داد بھی میرٹ پر ہی ملتی ہے۔ آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ کے اُردو پروگراموں سے گزشتہ ۲۰ برسوں سے وابستہ ہوں۔ ریڈیو سے غزلیں سنانے کے علاوہ میں نے تقریباً درجن بھر ادبی فیچر بھی لکھے ہیں جو وقتاً فوقتاً ریڈیو سے نشر ہوئے اور پسند کئے گئے۔ لکھنؤ دوردرشن کے ادبی پروگرام اودھ پنچ میں بھی متعدد بار حصہ لے چکا ہوں۔

کانپور اگرچہ ایک بڑا شہر ہے اور لکھنؤ سے بہت قریب بھی ہے لیکن یہاں کوئی قابلِ لحاظ ادبی فضا نہیں بن پائی۔ اوّل تو یہاں اُردو کا کوئی سرکاری یا نیم سرکاری مرکز نہیں ہے، دوسرے، اور شہروں کی طرح کانپور میں بھی شاعروں کی بہتات ہے۔ چند گنے چنے لوگ ہی ایسے ہیں جو اُردو کے پورے ادبی منظرنامے سے بھرپور واقفیت رکھتے ہیں جبکہ بیشتر حضرات کسی ادبی رسالے میں صرف وہی غزل پڑھتے ہیں، جس پر ان کا نام چھپا ہوتا ہے، رسالے کے دوسرے مضامین سے ان کو کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ کانپور کی بعض مقامی ادبی انجمنیں اب بھی کافی فعّال ہیں لیکن ان کا دائرۂ عمل، بیشتر حالات میں صرف شعری نشستیں منعقد کرنے ہی تک محدود ہے تاہم یہ بھی غنیمت ہے کہ بیاباں کی شبِ تاریک میں کبھی کبھی کوئی قندیل چمک تو جاتی ہے۔

میری ذاتی زندگی عام طور سے ہموار اور باقاعدہ رہی ہے کیونکہ میں فطرتاً اعتدال پسند ہوں اور انتہا پسندانہ سرگرمیوں سے گریز کرتا ہوں۔ روشن خیالی اور سائنسی اندازِ فکر کو میں نے ہمیشہ پسند کیا ہے اور میرا خیال ہے کہ زندگی اور ادب دونوں ہی میں اس کو بروئے کار

آنا چاہیے۔تنگ نظری، بنیاد پرستی، کٹر پن اور فرقہ پرستی ایسے سنگین امراض ہیں جن کے ہوتے ہوئے کوئی معاشرہ صحت مند نہیں رہ سکتا۔میں جز وقتی ادیب ہوں لیکن مجھے اطمینان ہے کہ گزشتہ ۵۵ برسوں میں میں نے اُردو ادب کی کچھ نہ کچھ خدمت ضرور کی ہے اور اپنے افکار و نظریات کے بارے میں کوئی سمجھوتہ نہیں کیا ہے۔

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدّعا مجھے
(غالب)

☆☆☆☆☆

نامی انصاری کے تنقیدی مضامین کا یہ (دوسرا) مجموعہ، ہم عصر ادب کے افہام و تفہیم
کی ایک دیانتدارانہ کوشش ہے۔ ان مضامین کا تنوّع اور مصنف کا اپنا تنقیدی وژن جہاں اس
کتاب کے مندرجات کو بامعنی بناتا ہے، وہیں ان کا طرحدار اور پُر بہار اسلوب نہ صرف ان
کے انفرادی تشخص اور ذہنی رچاؤ کو اُجاگر کرتا ہے بلکہ مضامین کی دلکشی اور مطالعاتی جہت میں
بھی اضافہ کرتا ہے۔
(ناشر)
EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108, VAKIL STREET, KUCHA PANDIT, LAL KAUN, DELHI-6 (INDIA)
PH: 23216162, 23214465 FAX: 011-23211540
E-MAIL: ephdelhi@yahoo.com
81-8223-052-7
Scanned with CamScanner